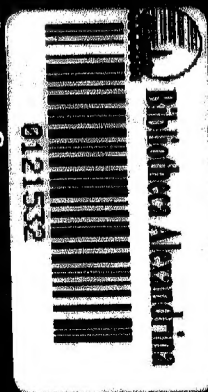


دراسات أدبية

التجريب والمسرح

دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر

د. صبرى حافظ



دراسات أدبية



التجريب والمُسرّع

د. صبرى حافظ

التجريب والمسرح

دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٤

الى ولدي
طارق
وخالد

تمهيد :

التجريب والمسرح

لا يزدهر المسرح ، كأي فن من الفنون الانسانية الأخرى ، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد . لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الانسانية المتحولة دوماً المتغيرة أبداً ، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة . فالقالب قيد والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل . والقالب سجن والحياة انفلات مستمر من الأنكال والأغلال . قد تهجع فترة ، وقد تأخذها سنة من الوسن أخرى ، ولكنها لا تلبث أن تصحو متوفرة الى الانطلاق الى آفاق جديدة وإرتياد اصقاع لم تكتشف بعد .

والجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية . ولا غرو فان المسرح يدين بوجوده نفسه الى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما انجز وتحقق . فلولا هذا التجريب الذي دفع تسبس الى اجراء حوار بين رئيس الجوقة وافرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الاغريقي ولولا تشوف اسخيلوس الى الانطلاق بتجربة تسبس الى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديات العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوريديز مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين وبالتالي في تثبيت دعائم التراجيديات الاغريقية وترسيخ جذورها . ولولا رغبة ارسطوفان في تقديم شيء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديات الاغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا . فالملهة المسرحية ، كالمأساة تماماً ، تدين بوجودها ذاته الى تلك الجلوة المبدعة : صبوة الخلق والتجريب .

ولا حاجة بي هنا الى سرد تاريخ المسرح للتأكيد على الدور البارز الذي لعبه التجريب والتجديد في تطويره وفي تمكينه من الاقتراب من جوهر التجربة الانسانية المتغيرة على مر العصور . فهذه من البدايات

التي يعرفها كل مهتم بواقع الظاهرة المسرحية وتطورها . ولكن ما يهمنى هنا هو أن أشير الى أن هذا العنصر الفاعل في تاريخ المسرح لا يزال إفاعلا وجوهريا في واقعه المعاصر . ومحاولة البرهنة على خصوصيته وأهميته هي الخيط الذى يجمع مقالات هذا الكتاب . وهى مقالات كتبت على مدى سنوات ست قضيتها في متابعة المسرح الانجليزى ومشاهدة العروض الأجنبية الهامة التى عرضت على خشبته .

وكان من الطبيعى بعد أن شاهدت الكثير من هذه العروض أن أنتقى القليل الذى اكتب عنه من بين الكم الذى أشاهده بعقل مفتوح وقلب مشدود الى ما جرى وما يدور في واقع المسرح المصرى تأليفا وعرضاً ودراسة . ومن هنا فإن هذه المقالات التى كتبت كرسائل ثقافية من لندن لا تطمح الى استنفاد القضايا التى تطرحها ، أو تقديم دراسة وافية أو مستقصية عن التجارب التى تتعرض لها . كل ما تصبو اليه ان تضع هذه التجارب أمام العقل العربى لعل الاحتكاك معها يفجر شرارات الإبداع الخلاقة التى تنأى عن الاحتذاء والنقل وتستلهم روح المغامرة والتجريب .

القسم الأول كتاب ونقاد

بيتر بروك . . . ورحلة البحث عن جوهر المسرح

يعرف تاريخ المسرح الحديث عددا من المخرجين المسرحيين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسيرة المسرح العالمى وساهموا في تغيير أو تعديل مفهومنا عن العرض المسرحى من خلال بحثهم الدءوب عن جوهر فكرة المسرح أو مفامرتهم مع بعض أبعادها . . من أمثال ستانيسلافسكى وميرهولد وبيسكاتور ورينهارت وتايروف وكريخ وآيبا وغيرهم . فقد استطاعوا بعملهم في ميدان الاخراج والانتاج المسرحى أن يضمّنوا لأنفسهم مكانا مرموقا في تاريخ المسرح بعد أن ساهمت أعمالهم في إثراء فكرة العرض المسرحى وتزويدها بقدر من الحيوية والخصوبة . ولا يعرف المسرح المعاصر الا مخرجين من طراز رجال المسرح الذين ذكرنا بعض اسمائهم . . وهما جيرزى جروتوفيسكى البولندى وبيتر بروك الانجليزى الذى قام أخيرا مع أعضاء معمله المسرحى التجريبي في باريس برحلة الى ست دول افريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتھيا على الشاطيء الأفريقى الآخر في توجو وداهومى مارا بالنيجر ومالى ونيجيريا . في محاولة لأن يقدم مسرحا متفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقُدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسرح من قبل ، مسرحا يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوروبى ومواضعاته المتعارف عليها ولا يحتفظ الا بجوهر فكرة المسرح ذاتها ، في هيكلها العظمى العارى من الزخارف وادوات الإبهار والإيهام الفضفاضة .

وقد صدر مؤخرا عن هذه التجربة المسرحية التى أمتدت على مدى رحلة طولها أكثر من ٨٥٠٠ ميل (١٣٥٠٠ كيلو متر) كتاب بعنوان (مؤتمر الطيور) كتبه جون هيلبرن الذى صاحب بروك وفرقته فى رحلتهم وقام بدور المراقب والمسجل لهذه التجربة المسرحية الفريدة . وقبل عرض هذا الكتاب أو مناقشة التجربة التى يقدمها لنا ، لابد من التعرف على مفهوم بيتر بروك للمسرح وعلى تجاربه السابقة فيه . وذلك لأن تجربته الجديدة ليست الا الحلقة الأخيرة فى مسيرة طويلة مع التجريب والبحث عن مفهوم متميز للمسرح . وهى لذلك ليست مقطوعة الوشائج بتاريخه الحافل فى ميدان الاخراج والذى يمتد لأكثر من ثلاثين عاما . ولا مبتوتة الصلة بكتابه الهام فى نظرية المسرح والمعنون (المساحة الخالية) ، ولا بتجاربه المسرحية السابقة التى حاولت أن ترسي مفهوما جديدا ورؤية متفردة للعرض المسرحى ، والتى أثارت كل منها فى حينها - وحتى الآن - العديد من القضايا والمناقشات .

وقد بدأ بيتر بروك أولى تجاربه فى الاخراج المسرحى فى منتصف عامه الأول بجامعة اكسفورد حيث أخرج مسرحية مارلو المعروفة (دكتور فوستس) عام ١٩٤٢ ومثلها طلبة نفس الجامعة . وفى عام ١٩٤٥ دعى الى اخراج مسرحية شكسبير (خاب سعى العشاق) لفرقة شكسبير الملكية فى استراتفورد . . منذ هذه التجربة الهامة الأولى بدأ بروك يبلور أسلوبا متميزا فى الاخراج وتدريب الممثلين وتفسير العمل المسرحى . أسلوبا يعتمد على الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للممثلين وردود أفعالهم وعلى تمارين تشريح وتمزيق سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف نبض الحوار وتيارات المعنى والاحاسيس التحتية التى ينطوى عليها . ومنذ هذه التجربة الأولى عام ١٩٤٥ واصل بروك العمل فى ميدان الاخراج مقدما العديد من العروض كل عام وعاملا على بلورة أسلوبه المتميز فى التدريب والاخراج .

غير أن تجاربه الهامة فى الاخراج المسرحى لم تبدأ الا عام ١٩٦٠ وبعد خمسة عشر عاما من العمل المتواصل فى اخراج مختلف ألوان المسرحيات القديمة والحديثة ، المأساوية والمهاوية ، الاجتماعية أو الواقعية أو الرمزية أو التجريدية ، عندما دعى الى فرنسا لاجراج مسرحية جان جينيه (الشرفة) وعمل مع مجموعة من الممثلين ذوى الخلفيات الثقافية والمسرحية المختلفة . حيث تلقى بعضهم تدريبا واعدادا تقليديا بينما استقى البعض الآخر مصادر معرفته المسرحية من العمل

في ميدان السينما أو الباليه ، وكان البعض الأخير مجرد هواة ذوي خبرة محدودة . وقد أتاح هذا التنوع في الخبرات والثقافات المجال لأسلوب الارتجال أثناء التدريب واستجابات الممثلين وردود أفعالهم وفق ما يملئهم عليهم احساسهم الداخلي بالموقف أن يتبلور ويتطور بصورة كبيرة كان لها أثر واضح على العرض ككل . ثم تطور أسلوب الارتجال هذا عندما وجد بروك نفسه في مأزق حرج أثناء تجربته في اخراج فيلم (ملك الدباب) المأخوذ عن رواية وليام جولدنج المعروفة عام ١٩٦٣ . لأن شخصيات هذا العمل الرئيسية جماعة من الصبية الأحداث . ولو فرض عليهم بروك أن يحفظوا الحوار والحركة لجاء العمل شديد التوتر والافتعال ، ليس فقط لضالة خبرة هؤلاء الصبية بالتمثيل ، ولكن أيضا لأن التمثيل مرتبط في أذهانهم بالمبالغة والافتعال . وتوجد بروك أن الحل الوحيد ليس فقط اللجوء الى أسلوب الارتجال في التدريب حتى يتبلور فهم الممثل للدور واحساسه بالشخصية ، وإنما القاء النص جانبا واعطاء الصبية فكرة عن الموقف ثم تركهم لارتجال الحركة والحوار . واثمرت هذه التجربة المضيئة فيلما على درجة كبيرة من الجودة والشفافية والثراء ، واثار العديد من القضايا والمناقشات .

لكن اهم حصاد هذه التجربة كان مجموعة الأفكار الأساسية التي انبثقت عنها والتي دفعت بروك الى اعادة التفكير بصورة جذرية في المفهوم المؤلف للمسرح والتمثيل . هذا المفهوم الذي ظل مستقرا في المسرح الأنجليزى على الأقل - لفترة طويلة دون اعادة نظر جذرية فيه - بصورة جعلته جزءا من ثقافة هؤلاء الصغار التلقائية ومن الأشياء التي يتعلمون بها دون مناقشة . واستهدفت اعادة التفكير هذه محاولة التعرف على جوهر المسرح الذي لا يعتمد على هذا الفهم الثقافي الموروث والذي يتحور ويتغير في مختلف الثقافات ولكنه يظل كامنا في بورتها جميعا . ولم يستطع بروك الخروج كلية على اطار المسرح الموروث في أوروبا لأنه لم يعرف ما هو المسرح البديل بعد . ومن هنا لجأ الى تجربة أنتونين آرتو التي حاولت تأسيس مسرح بديل ومضاد لكل التقاليد المتعارف عليها في المسرح الأوروبي .

فقرر بروك في بداية العام التالي ١٩٦٤ انشاء معمل مسرحي يجرى فيه تجاربه . وساهمت « فرقة شكسبير الملكية » التي كان بروك قد عين مديرا مساعدا لها عام ١٩٦٢ في تمويل هذه التجربة العملية . وسمى المعمل باسم « مسرح القسوة » وهو الاسم الذي أطلقه آرتو على

مسرحه المضاد. واتخذ له مكانا في حي « ايرلز كورت » الشعبى فى لندن بعيدا عن وهج أضواء « الويست اند » حى المسارح وصالات العرض . وكانت تجارب هذا المعمل هى البذرة التى تبلور منها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيل جان بول مارا كما قدمته مصحة شارنتون العقلية تحت اشراف الماركيز دى صاد) عام ١٩٦٤ هذا العرض الهام الذى قدم فى لندن ونيويورك وحاز على جائزة النقاد فى نيويورك لأفضل اخراج مسرحى عام ١٩٦٥ . ومن نفس هذا المعمل ايضا نبتت فكرة مسرحية (نحن او الولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامى وثائقى جماعى ينهض على نص مبدئى غير نهائى - كتبه دينيس كانان . ويستعين فى نفس الوقت بخبرة المخرج البولندى الكبير جيرزى جروتوفيسكى الذى قام بتدريب الفرقة لمدة عشرة ايام اثناء الاعداد لهذا العرض الشهير والذى عرض عام ١٩٦٦ . وفى هذه التجربة لم تثر طريقة بروك فى الارتجال المسرحى ، وترك استجابات الممثل على عنانها ثم صياغة الموقف الدرامى من مجموع هذه الرؤى والاستجابات بعد غرلبتها ومنحها شكلا فنيا متماسكا ، عرضا مسرحيا متميزا . فحسب ، وانما اثمرت عملا دراميا ثوريا متكاملا يعد صرخة احتجاج فنية ضد التدخل الأمريكى فى فيتنام .

ومن مشاركة جروتوفيسكى فى هذه التجربة المسرحية تحورت الفكرة الى حد ما فى ذهن بروك . ولم تصبح مجرد مشاركة ممثلين ذوى اعداد فنى وخلفية مهنية مختلفة . فحسب ، وانما ذوى ثقافات متباينة وخلفيات تراثية واجتماعية متنوعة أى من جنسيات وثقافات متعددة . وظلت الفكرة تنمو وتختبر فى ذهن بروك خلال السنوات التالية لعرض (نحن) . وفى عام ١٩٦٨ حاول بروك آخر تجربة للتأكد من بعض فروضه النظرية التى تقوم على ان المسرح شئ أكثر بكثير من مجرد النص ، قبل ان يضع هذه الفكرة موضع التنفيذ . وذلك عندما حاول ان يقدم مسرحية (اوديب) لسينيكى وهى المسرحية التى اجمع رجال المسرح على مر العصور على انها غير قابلة للتمثيل . . . وساهم بروك مع تيد هيوز - وهو شاعر انجليزى مرموق - فى اعداد نسخة انجليزية من هذه المسرحية . ولما نجحت التجربة اخذ بروك يعمل فى مكان تجريبى آخر وهو مسرح (راوند هاوس) على فكرة مسرح (الحلقة الدائرية) فى نفس العام محاولا البرهنة على ان التجربة المسرحية ظاهرة متميزة وكعرض تستطيع ان تعطى مشاهدها شيئا خاصا بمعزل عن النص المسرحى وعن التقاليد القائمة على الاستهواء

والإيهام . وقدم في مسرح (الحلقة) هذا تجارب تعتمد على مشاهد غير كاملة من بعض مسرحيات شكسبير أراد بها وقد قدمها بلا ديكور أو ملابس تاريخية أن يثبت أن الممثل يستطيع أن يقيم وحده أود عرض مسرحي لا يعتمد على نص كامل بقدر ما يعتمد على فكرة عامة لدى المشاهد عن الموضوع تكون وظيفة العرض معها خلق أحاسيس واستثارات أزاء هذه الفكرة يتحول معها دور العمل من مجرد تقديم رؤى جاهزة إلى المشاهد إلى خلق فعاليات داخل هذا المشهد وحته على التفكير من خلال الصور الحسية التي يشاهدها . وقد أكد نجاح هذه التجربة لبروك إمكانية تأسيس مسرح جديد يجهز على التقاليد المسرحية المستهلكة ويتجاوزها في محاولة لتأسيس ظاهرة مسرحية جديدة .

وفي نفس هذا العام كان بيتر بروك قد بلور رؤاه النظرية حول الظاهرة المسرحية في كتاب صغير قيم سماه (المساحة الخالية) ، انطلاقاً من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاد الظاهرة المسرحية . ومن هذا المنطلق أو المنظور يتناول الكتاب الظاهرة المسرحية في فصول أربعة . الأول بعنوان (المسرح الميت) تناول فيه العناصر التي تحولت إلى تقاليد وأعراف في العمل المسرحي والتي تدمر جوهر الظاهرة المسرحية بابتذالها وتجاريته . ولا يعد هذا الفصل تحليلاً نقدياً لأدعا لخلو المسرح التجاري من المسرح فحسب ولكن أيضاً للعناصر التجارية والعوامل الهابطة التي تسربت إلى الكثير مما يسمى بالمسرح الجاد وأفقدته قدرته على الفاعلية والخصوبة . أما الفصل الثاني (المسرح المقدس) فإنه يتناول الظاهرة المسرحية التي تستهدف تحويل الأمر إلى صورة مرئية والتي تجمد جذورها في مسرح الشعائر والطقوس وفي بدايات المسرح الأولى . ومن تجليات آرتو وتجارب مسرح الواقعة وميرسى كابينجهام ومارثا جريام وصمويل بيكيت وجروتوفيسكي وتجربة المسرح الحي وغيرها يصوغ لنا بروك رؤية مسرحية متوهجة لبعض أبعاد أحد البديلين الأساسيين المطروحين كنقيض لهذا المسرح الميت – وليس الميت لأنه لا يزال حياً ومزدهراً وناجحاً في مختلف البلدان – الذي تعرفنا عليه في الفصل الأول .

أما الفصل الثالث (المسرح الخشن أو الخام) فإنه يقدم لنا البديل الثاني للمسرح الميت . . أنه البديل الذي لا يرتد إلى روح

عن إقامة جسور بينهم . وقد عمل مع المركز ممثلون وكتاب ومخرجون من ٢٩ بلدا مختلفا وينتمون بالطبع الى لغات وثقافات متباينة . ويستهدف المركز تكوين فرقة مسرحية من ممثلين من مختلف الجنسيات والمدارس المسرحية ذوي مواهب خصبة ولكن دون تعصب لمدرسة او طريقة ما في التمثيل او الاخراج . . ممثلين يستطيعون أن يتحركوا كراقصين ولكنهم في نفس الوقت قادرين على التمثيل بالكلمات . . ممثلين ذوي اتجاهات وميول شابة ولكن لا تنقصهم الخبرة او التجربة . . يأتي كل منهم الى المركز ولديه ما يقدمه للآخرين وما يتعلمه منهم في نفس الوقت .

وتكونت هذه الفرقة بعد عام ، واخذ اعضاؤها يتمرنون من خلال منظور جديد كلية على الحركات البدنية وعلى التحكم في قدراتهم الصوتية والانفعالية معتمدين على أسلوب الارتجال المسرحي في استخراج ما لديهم من مخزون الاحاسيس والخبرات . ويحاولون من خلال هذه التمرينات تحليل المقاطع والكلمات وايقاع اللغات المختلفة ومحتوى وخلفيات الرؤى والاساطير المسيطرة على كل لغة او ثقافة ومدى توافق كل هذا وتوازيه مع مختلف الخبرات والتجارب ذات الصبغة الانسانية العامة . وكانت بعض جلسات تمرينهم مفتوحة للجمهور من كل عمر ولون ، وكان للجمهور حق الاشتراك في المناقشة . . واستمر ذلك لأكثر من عام في مقر الفرقة الذي كان مجرد مساحة خالية تستخدم في عرض لوحات السجاد التي تعلق على خوائط الغرف . ولقد أثرت الفرقة اختيار هذا المكان لأنها تعرف أن مجرد دخول مسرح تقليدي يستحضر في ذهن المشاهد كل التقاليد المسرحية المألوفة والتي يستصحبها معه الى داخل المكان لا شعوريا . واهتمت الفرقة اثناء تدريباتها بالاستعمال المسرحي للغة الى حد انها عملت مع بعض الاطفال الصم والبكم في محاولتها لتحطيم اللغة كحاجز دون تدمير طاقتها على توصيل الخبرات او الاحاسيس . كما لجأت الى استعمال عدد من اللغات الميتة واللغات القديمة ، والى عملية تحليل معقدة للمقاطع ودلالات الحروف ووقعها لدى من يعرفون هذه الحروف ومن لا يعرفونها من اعضاء الفرقة على السواء .

وقد عمل مع الفرقة في هذه الفترة الشاعر الانجليزي تيد هيويز الذي استقى من تجارب الفرقة اول النصوص التي قدمتها في رحلتها الاولى الى ايران وهو نص (اورجاست) الذي جسد فيه انسلطوزته البروميثيوسية الخاصة في اطار من الرؤى الزرادشتية القديمة مستعملا

ثلاث لغات ميتة - أحداها لغة آفيستا الطقوسية القديمة التي كانت تستخدم في المراسيم الزرادشتية - بالإضافة الى لغة صوتية رابعة من اختراعه الشخصى . ولم تنجح هذه التجربة بصورة كبيرة ، فجاؤت الفرقة العمل مع المسرح الأمريكى القومى للصم والبكم لتستفيد من تجربتهم في توصيل الخبرة المسرحية للآخرين دون الاستعانة باللغة غير أن كل هذه التجارب أثبتت للفرقة استحالة عمل مسرحى على درجة معقولة من التشابك والتعقيد في غياب اللغة كلية . وكان الحل هو محاولا تقليل دور اللغة بقدر الامكان دون الاستغناء عنه . . . وبعد عدة أعوا من العمل على تجارب مسرحية عديدة ، والتجول في أمريكا وإيران وبعض البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى ، وخاصة المجتمعات القبلية في هذه البلدان ، قدمت الفرقة أول عرض مسرحى متكامل بعنوان (الأك) الذى أخرجه وشارك في تأليفه صاحب فكرة الفرقة ومديره بيتر بروك . والذى كان لى حظ مشاهدته عندما جاءت به الفرقة إلى لندن في العام الماضى وعرضته على مسرح الحلقة .

و « الأك » هو اسم قبيلة إفريقية كانت تعيش على الصيد ووجه الفاكهة والخضروات لأكلها في شمال أوغندا . وفي عام ١٩٤٦ - بينما كانه أوغندا لا تزال تحت الاحتلال البريطانى - قررت الحكومة تحويل المنطقة التى يعيش بها « الأك » الى حديقة قومية وملاعب رياضية . وحرّم عليهم الصيد أو التقاط الفاكهة والخضروات البرية ، وأعطتهم قطع أرض لزراعتها طالبة من هذه القبيلة البدائية التى لا تعرف ما ه معنى الزراعة أن تتحول بين يوم وليلة من مجتمع بدائى قائم على الصب الى مجتمع زراعى مستقر . وأن تعيش في أيام معدودات عملية التحو التى اجتاحت من بعض المجتمعات البدائية الى مئات السنين . وكان النتيجة بالطبع أن أصبحت معركة هذه الجماعة البشرية معركة بقاء فلا هم قادرون - دون معونة حقيقية - على التحول الى مجتمع زراعى ولا هم قادرين على مواصلة الحياة التى ألفوها والتى حرّموا منها بقر « حضارى » أخرق . ومن هنا أخذت كل قيمهم الاجتماعية في التحا والتدهور ، وولدت في بوتقة المعركة المريعة من أجل البقاء قيم جدية شائكة وغير انسانية تعكس التغير غير الانسانى الذى فرض على مجتمعهم . قسرا ومن الخارج . وبعد عدة سنوات من التدهور الرهيب الذى أصبح فيه الحصول على الطعام - مهما كانت الوسيلة - هو أسد الفايات في حياة هذه الجماعة البشرية . وهو القيمة الأولى التى اكتسح في طريقها قيما كثيرة مثل الأمانة والأمانة والشفقة والحب والنجو

... الخ . والتي كانت موجودة ومزدهرة في هذا المجتمع من قبل .
بعد هذه السنوات العديدة وفي أواخر الستينات ذهب باحث انثروبولوجي
انجليزي هو كولن تيرنبول الى حيث يقيم « الأك » ، وعاش بينهم ولسجل
صورة علمية انثروبولوجية محايدة لحياتهم وللتحولات الجذرية التي
انتابتها في كتاب (أناس الجبل) نشر عام ١٩٧٣ فاثار ضئيلة كبيرة وتحول
برغم أنه كتاب علمي جاد الى واحد من أوسع الكتب رواجاً في عام
صدوره .

عن هذا الكتاب اخذ بيتر بروك تجربته المسرحية . . اذ زوده الكتاب
بحالة مثالية لعملية التواصل وانعدام التواصل التي يقوم عليها جوهر
التجربة المسرحية عنده . العملية الأولى مجسدة في الطريقة التي تمكن
بها عالم دراسات الإنسان تيرنبول من التواصل مع جماعة « الأك » التي
تتكلم لغة خاصة لا يعرفها احد خارجها . اما الثانية فهي مجسدة في
الفقدان الكامل للتواصل وبالتالي لفهم حياة وقيم وقدرات هذه
الجماعة على استيعاب التطور الاجتماعي والكامن وراء قرار الإدارة
الانجليزية بتحويل ارضهم الى حديقة ، واعلامهم « بنية مدينتهم » (؟ !)
بضرورة التحول الى الزراعة . هذا فضلاً عن أن حالة التدهور التي
وصلت اليها جماعة « الأك » حيث أصبح كل همهم في الحياة هي البقاء
والحصول على الطعام ترود بروك بمجتمع فقدت اللغة الى حد كبير دورها
الأساسي فيه . لأنها تجسد وتبلور حاجات الإنسان العديدة التي تبدأ
بعد حصوله على الطعام ، وهذا منعدم الى حد ما في مجتمع الأك بالصورة
التي أصبح عليها عام ١٩٧٠ وما بعدها . . حيث أصبح مجرد الكلام
تبيداً لجزء من الطاقة الضرورية للاستمرار في الحياة في غياب الغذاء
الكافي .

ويصور العمل المسرحي ، الذي عرض على مسرح (الحلقة
المستديرة) في لندن عام ١٩٧٦ بأقل قدر من الأدوات المسرحية ودونما
ديكور وبملابس الممثلين العادية ، والمسمى « الأك » الحالة التي آل اليها
هذا المجتمع وحياة تيرنبول معهم وتجربته بينهم وذلك باستعمال أقل
قدر من الكلمات وحتى باستخدام أصوات وكلمات لا معنى لها ودون
اللجوء الى أسلوب - البانتومايم - التمثيل الصامت المعروف . تصور
هذه الحالة بصورة بسيطة وشاعرية تقوم فيها طقوس الحياة اليومية
وأحداثها بوظيفة المسرح التخريضية ويمنع تقلص اللغة فيها العمل
المسرحي القدرة على الوصول الى العديد من المشاهدين واختراق حاجز
اللغة الذي قد يحول دون توصيل العديد من التجارب والرؤى . والتركيز

على كل ما هو جوهري وأساسى لتقديم مسرح عار من الزخارف وادوات الابهار . كما أن بساطة الأدوات المسرحية وتقلصها الى مجموعة من العصي وقوالب الطوبى واوعية الأكل والشراب يمكن التجربة المسرحية من التجول بين القرى والمجتمعات الصغيرة وهو الحلم الذى تطمع اليه هذه الفرقة التجريبية : تبسيط المسرح الى كل ما هو جوهري فقط حتى يصبح من الميسور الوصول به الى مختلف الأماكن والمجتمعات التى طالما حرمت من المشاركة فى هذه الظاهرة الانسانية الهامة والاستمتاع بها . .
ظاهرة المسرح .

لكن قيمة هذه التجربة المسرحية التى استطاعت من خلال هذه الأدوات البسيطة أن تقدم عملاً كثيف الرؤى واضح المضمون ليست فى تسيرها امكانية نقل العمل المسرحى من مكان الى آخر . . ولا فى محاولتها الكشف عما هو جوهري فى التجربة المسرحية أو بالأحرى اختزال هذه التجربة الى كل ما هو جوهري وتخليصها من كل التزيينات التى لا مبرر لها . . ولكن أولاً وقبل كل شئ فى طرحها لمجموعة من التساؤلات الهامة . . التساؤلات التى يفنى شرف طرحها عن ضرورة النجاح فى الوصول الى اجابات شافية لها . . ومن أهم هذه التساؤلات ذلك الذى يحاول أن يتعرف على مدى امكانية أن تتجاوز التجربة المسرحية حدود الكلمات التى يتكون منها النص المسرحى ؟ . . وما هو مدى هذا التجاوز وحقيقته ؟ وبصورة أخرى . . هل تحتوى التجربة المسرحية على عناصر جوهريه خارج اطار النص المسرحى ، وخارج نطاق اللغة كليه ؟ . . هذا هو السؤال الذى حاول بيتر برونك أن يجيب عليه فى معمله المسرحى فى « المركز الدولى لأبحاث المسرح » فى باريس . . وهو سؤال ينطوى فى بعد من أبعاده على إعادة النظر فى مفهومنا للمسرح ، وبالتالي فى تصورنا لدوره الاجتماعى والثقافى والحضارى . . ويطمع الى إعادة ترتيب التجربة المسرحية والى تغيير سلم الأولويات فيها . والى استكناه سر هذا الفارق الشاسع بين قراءة مسرحية ورؤيتها مقدمة فى عرض جيد دون اللجوء الى التكهّنات والانطباعات والاسترسال وراء مرونة الآراء الشخصية .

ولا يعتبر طرح « الأك » لهذا السؤال مجرد طرح نظرى حاذق لهذه القضية الشائكة ، بقدر ما هو محاولة تجريبية لاستقصاء هذه القضية بصورة عملية جديدة . . تتجنب المحاولة الساذجة لازاحة الكاتب المسرحى من مكان الصدارة فى المسرح لحساب أى من المخرج

أو الممثلين أو مصمم المشاهد . وتسلك طريق التجربة الصعب لاختبار مدى صلاحية مختلف الفروض والآراء . وتحاول الوصول الى جواب مقنع لهذه القضية الشائكة والمحيرة والتي تدخل في نطاق علم الجمال أكثر مما تدخل في مجال حرفيات المسرح أو أساليب التمثيل أو الإخراج فيه . لأنها قضية تستهدف التعرف على حقيقة ما يميز التجربة المسرحية عن غيرها من التجارب الفنية والإبداعية الأخرى . وهل تستمد هذه التجربة قوتها وخصوصيتها من قوة الكلمات أم من حضور المشاهد المسرحي وتجسده ، أم من سحر تلك العلاقة البسيطة المعقدة معا والتي تتخلق بين المشاهد وما يدور أمامه على الخشبة . أم هي في ذلك التواصل البشري الحميم الذي يحاول فيه الممثل أن ينقل الى المشاهد شحنة عقلية وانفعالية وبصرية دون سابق تعارف ولكن وفق قواعد وتقاليد متعارف عليها .

وبصورة أخرى . . هل العرض المسرحي - كما هو سائد حتى الآن - مجرد تفسير ما - تفسر المخرج غالبا - للنص المسرحي ؟ . . وهل يمكن أن تكون عناصر العرض المرئية والحركية عملا إبداعيا في حد ذاته ، وبعبارة عن النص المسرحي ؟ ! . . لقد حاول بيتر برون خلال تجاربه المتعددة أن يقدم بعض الإجابات على هذه التساؤلات ، وأن يؤكد على أهمية عنصر التواصل البشري بين الممثل والمشاهد . وأن يبرز العناصر الإبداعية في عملية التدريب والاعداد للعمل المسرحي بصورة تطور معها الأمر الى نوع من المشاركة الجماعية في تأليف نص العرض المسرحي كما حدث في (نحن أو الولايات المتحدة) ، أو الى تحويل دراسة علمية جافة - وإن كانت مثيرة ومشوقة - الى عمل مسرحي ناجح في (الأك) . وكانت (الأك) آخر التجارب الكاملة التي بلورها معمله المسرحي في باريس والتي تبلورت معها فرقته المسرحية بممثلين متعددين الجنسيات . إذ استطاعت هذه التجربة المسرحية أن تكون البوابة التي انصهرت فيها خبرات ورؤى هؤلاء الممثلين والتي نضجت على نبراتها رؤى برون المسرحية ، وفروضة العملية المتمركزة حول إبداعية العرض المسرحي وجمالياته .

ولكن (الأك) برغم تميزها الدرامي ونجاحها النسبي في توضيح تجربة مسرحية معقدة نسبيا دون الاستعانة باللغة كلية ، أو باستخدام الحد الأدنى منها ، لم تستطع أن تنجو كلية من شرك التقاليد والمواضعات المسرحية المتعارف عليها . لأنها كانت تعرض دائما في مسارح

تقليدية - بصرف النظر عن نوعية معمار هذه المسارح . ولأن عملية دخول المشاهد الى أى مبنى مسرحى تصطبغ معها الكثير من الأعراف والتصورات المسرحية الخاطئة والتي ترسب معظمها فى ذهن المشاهد من اعتياده التردد على المسارح والمسرحيات التى تنتمى فى تصنيف بروك الى ما يسميه « بالمسرح الميت » . كما أن (الأك) أيضا لم تكتف بالمساومة الكائنية ، والمساومة الأدائية التى حاولت أن تميم دور اللغة وأن تقلل من أهميتها ، وإنما ضحت كذلك بتعقيدات التجربة الانسانية التى عاشتها قبيلة (الأك) فى رحلتها مع المعاناة والتشرد لصالح بساطتها أو بالأحرى تبسيط التجربة المسرحية . بصورة أصبح معها من العسير على الكثير من المشاهدين الذين لم يقرأوا كتاب تيرنبول الذى أخذت عنه التجربة المسرحية أن يفهموا الكثير من الرموز والاحالات والطقوس ذات الدلالات الحيوية فى حياة هذه القبيلة والتى امتلأ بها العرض المسرحى . وقد أضفت كل هذه الرموز والطقوس والاحالات على عرض (الأك) المسرحى جمالا خاصا وشاعرية متميزة . ولكن الكثير منها كان فى حاجة الى هوامش وشروح تفصيلية كان يقوم بها النقاد الذين علقوا على المسرحية أو الدارسين الذين حاولوا مقارنة تجربة قراءة الكتاب بتجربة مشاهدة المسرحية . وقد خرج الكثير منهم بنتيجة شبه واحدة وهى فقر العرض بالمقارنة بغنى الكتاب وكثافة رؤيته وأفكاره .

غير أن (الأك) اذا ما أخذت ضمن حدودها كتجربة قبل أن تكون عملا مسرحيا متكاملا ، تعد تجربة ناجحة بدون شك . ليس فقط لأنها تجربة انصهرت فيها أساليب ومناهج متعددة فى الأداء . ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تبلور شفرة مسرحية خاصة توشك أن تكون لغة متميزة لها مفرداتها واصطلاحاتها الخاصة ، وأن تستخدم هذه اللغة الجديدة فى تحقيق نوع من التواصل الفريد بين الممثل والمشاهد ، وأن تتخلص من بهارج الايهام أو الابهار المسرحيين وتعتمد على أكثر الأدوات المسرحية بساطة وتقسفا . وأهم من هذا كله أن تكون برهانا مجسدا على أن التجربة المسرحية تتجاوز حدود الكلمات وتستطيع أن توجد خارج نطاق اللغة وأن تتوجه الى منطقة الرؤى والصور والتصورات الكائنية فى داخل كل منا والتى غالبا ما نميل الى ترجمتها الى مصطلحات لغوية أو تفسيرية .

لذلك كان من الطبيعي أن تكون الخطوة التالية لمسرحية (الألك)
 أو بالأحرى لتجربة (الألك) المسرحية ، أن يحاول بروك تكرار نفس
 التجربة ولكن دون اللجوء الى أى من المساومات المكانية والادائية
 والإحالية - أى المساومة الخاصة بالاحالات الى وقائع وتفاصيل خارج
 العمل المسرحى ولا يمكن فهمها بغير اللجوء الى الكتاب الذى أخذ عنه
 العمل - التى اعتمد عليها فى تجربة (الألك) هذه . ومن هنا كانت فكرة
 هذه الرحلة المسرحية الى افريقيا عبر الصحراء فى مسيرة للبحث عن
 جوهر المسرح وللتعرف على مدى أساسية مختلف العناصر الابداعية
 المشاركة فى التجربة المسرحية . وقد بدأت هذه الرحلة بعد أن حقق
 العمل المتواصل فى معمل باريس المسرحى طوال عدة سنوات انصار
 رؤى وأفكار مختلف أعضاء هذه الفرقة التجريبية متعددة الجنسيات .
 وأخذت هذه الفرقة وقد اقتربت رؤاها المسرحية تعيش طوال هذه
 المسيرة المسرحية حياة مشتركة تساعد على مزيد من الاقتراب وعلى
 مزيد من الاستيعاب للآطار العام الذى على كل منهم أن يفرغ طاقته
 الادائية والابداعية فيه . . وكان هذا الآطار هو قصة اسطورية شرقية
 غريبة على معظم ثقافات أعضاء الفرقة ولكنها فى نفس الوقت قريبة
 من روحهم ورؤاهم جميعا . . وقبل التعرف على الخطوط العامة لهذه
 القصة والمسماة (مؤتمر الطيور) يلزمنا أن نتعرف على الخلفيات
 الثقافية والمسرحية لأعضاء هذه المسيرة المسرحية حتى نقف على بعض
 أبعاد هذا المزيج الغريب وتجربته المسرحية الشائقة .

وتتكون فرقة بيتر بروك التجريبية من ثلاثة عشر ممثلا ، ذهب
 منهم مع بروك الى افريقيا أحد عشر . والممثل الأول فى الفرقة هو
 كاتسو هيرو أويدا ، يابانى الجنسية فى الأربعين من عمره ، أمضى
 أكثر من عشرين عاما من عمره يتدرب على مسرحيات النوه اليابانية
 تحت اشراف واحد من أساطين هذا الفن ، كما تدرب أيضا فى معبد
 زن على الاستغراق التأملى الذى زوده بقدرة كبيرة على التأمل والسكون .
 وهو لذلك أكثر الممثلين مقدرة على تحمل التدريبات البدنية وأشداهم
 حيوية وقدرة على الالتزام . وأما الممثل الثانى اندرياس كاتسولاس
 فهو أمريكى من أصل يونانى ، عمره ٢٦ سنة ، تخرج من قسم المسرح
 بجامعة انديانا . أما الممثلة الثالثة فهى ناتاشا بارى ، وهى انجليزية
 من أصل روسى ، كما انها فى نفس الوقت زوجة بروك . وقد بدأت
 تمثيل منذ كانت فى الثانية عشرة من عمرها وقد ظهرت فى العديد من
 المسرحيات والأفلام . أما الممثل الرابع فهو بروس مارز انجليزى فى

الثلاثين من عمره طرد من أكاديمية الفنون المسرحية الملكية بلندن - وهى واحدة من أرقى معاهد المسرح الانجليزية - لأنه كان سكران أثناء تمثيله دور نابليون فى مسرحية (رجل الاقدار) ، ومع ذلك ها نحن نلتقى به بعد عدة أعوام وقد أصبح ممثلا فى فرقة بروك - ربما - يقول بعض الخبثاء - لأنه يمت الى بروك بصلة قرابة بعيدة . الممثلة الخامسة هى هيلين ميرين ، ٢٦ سنة ، جميلة ، حيوية ، صارخة الأنوثة ، ربما الوحيدة بين كل أعضاء الفرقة التى يمكن أن يطلق عليها لقب نجمة ، لعبت الكثير من الأدوار الهامة فى فرقة شكسبير الملكية ، ولكنها آثرت الطريق الصعب وألقت بنفسها فى تيار هذه التجربة . بدلا من الانسياق وراء اغراءات أن تصبح أحد نجوم الجنس اللامعات على الشاشة الفضية خاصة نجاحها فى فيلمين أحدهما لكن راسل والآخر لليندساي أندرسون وهما مخرجان كبيران ولامعان . أما الممثل السادس فهو فرنسواز مارثوريه فرنسى فى التاسعة والعشرين من عمره ، يقال انه أوسم ممثل فرنسى ، تختلط فيه النزعة الفلسفية بالطبيعة البهلوانية المراحة والمزاج الرومانسى المتزج باللمسات الوجودية والشاعرية معا . قام بأدوار بارزة فى التليفزيون الفرنسى ، وخاصة مسلسلات التليفزيون الفرنسى المأخوذة عن أعمال ديستوفسكى . الممثل السابع أمريكى فى الثلاثين من عمره ، متمرد ، يعاشر الجنسيين ، سجن مرتين فى لاس فيجاس ، بدأ حياته كراقص ، وعمل فى المسرح الغنائى الشامل الذى يتضمن الرقص والغناء والتمثيل والإيماء . الممثلة الثامنة هى ميشيل كوليسون ، أمريكية فى التاسعة والعشرين عاشت دوامة الستينات حتى النخاع ، شهوية ، ذات حس موسيقى قوى ، عملت مغنية فى عدد من الملاحى الليلية . الممثل التاسع هو سيلفين كورثاى فرنسى فى الثلاثين ، رخيم الصوت بهى الطلعة يوحى منظره الملتحى بالمهابة الشكسبيرية وبصورة الممثل التقليدية . درس فى السوربون ، ثم امضى العمر بعد تخرجه فى المسرح التجريبي ، قام بجولة فى افريقيا الناطقة بالفرنسية مع جان فيلار ، وعمل مع جان لوى بادو . تدرب فى المسرح الفرنسى التقليدى وخاصة على الملاحى الموليرية . ومع انه فرنسى الجنسية فانه فى الواقع ابن أم إسبانية واب سويسرى . الممثلة العاشرة هى ميريام جولد شميدت ، المانية فى الخامسة والعشرين ذات خيال سريالى ، ولد أبوها فى مالى ، سبق لها أن عملت فى المسرح الألمانى التقليدى فى كل من ألمانيا وسويسرا . الممثل الحادى عشر مالك باجوياجو وهو افريقى من مالى فى الثامنة والعشرين من عمره ، عاش فى باريس لمدة سنوات ويتمتع بطاقة بدنية خارقة . بينما كان

في الحادية عشرة التقى بمغن أعمى وأصبح هو فائده يأخذه من قرية الى قرية في ربوع مالى ويستمتع الى أغانيه وقصائده ويعلمه كل ما يعرفه من مخزون تراثى من الحكايات والاضاحيك وأعمال السحر والعرافة . وهو الممثل الوحيد في الفرقة القادر على الانطلاق كلية من التجريدات وعلى تغيير مسار أى ارتجال تحاول الفرقة تحويله دون جدوى . وقد جاء باجوياجو الى باريس مع فريق مالى القومى المسرحى ثم بقى بها ، لم يسبق له أن سمع ببروك حتى قدمه اليه جروتوفيسكى فانضم الى فرقته .

الى جانب هؤلاء الممثلين ذهب مع الفرقة في هذه المسيرة تيد هيويز الشاعر الانجليزى والموسيقية الأمريكية ليز سوادوس وعدد من الصحفيين . وقد استغرقت هذه الرحلة ثلاثة أشهر ونصف ، وتكلفت برغم كل تقشفها حوالى ستين ألف دولار . فماذا فعل هذا الخليل الغريب من البشر والذي تعمدت أن أقدم تفاصيل سريعة عنهم حتى تتعرف على مدى التنوع والتباين في الخلفيات الثقافية والحضارية . وهل استطاعت رحلتهم من الجزائر عبر النيجر ومالى حتى نيجيريا وداهومي وتوجو أن تقدم بعض الاجابات على هذا السؤال الصعب الذى انطلقت الفرقة باحثه له عن اجابة ؟ قبل أن نحاول الاجابة على هذا السؤال علينا أن نتعرف بداءة على الاطار أو الحكاية التى استخدمتها الفرقة كنقطة انطلاق في تجربتها الجديدة لتقديم المسرح لأناس لم يسمعو من قبل عن المسرح ولم تفسدهم أى خبرة بالمسرح الميت ، ولا تحول بينهم وبين هذه التجربة الجديدة اية حواجز من الموانع أو الأعراف المسرحية المألوفة والتى تصبح ألفتها حاجزا صلبا بين المشاهد وبكارة التجربة الجديدة .

وقد انطلقت هذه التجربة الجديدة من فراغ شبه كامل أولا في محاولة لاتخاذ فكرة المساحة الخالية بكل ما تعنيه كلمة فراغ هذه المساحة ماديا ومعنويا من دلالات نقطة بداية . فلم يعرف أى من الممثلين في بداية الرحلة ماذا سيقدمون عندما يواجهون أول تجمع بشرى . أول جمهور . كل ما اقترحه بروك في البداية هو أنه عندما يصلون الى أول قرية فانهم سيفرشون سجادة في الأرض ثم يقومون بالتمثيل أى تمثيل . وبأى لغة ، ووفق أى منهج ، خطة ، أو أسلوب . لا أحد يعرف . غير أن الجميع يعرفون أنه في حالة تازم الموقف وتعرش الارتجال وارتباك الاستجابات ، فان لديهم رصيذا

من خبرة العمل طوال عام كامل على قصائد تيد هيويز بصورة جعلتهم يجمعون بعضها التي تتحدث عن الصناديق ويحاولون ترجمة أحاسيسهم بها الى حركة أدائية في شبه عرض أسموه عرض الصناديق . كما جمعوا عددا آخر من القصائد التي تتحدث عن العمالة الذين يلدون عمالة سمي بعرض العمالة .

لكن بروك في نفس الوقت كان يأمل أن يبلور عرضا ينهض على تلك الرائعة الفارسية المعروفة باسم (مؤتمر الطيور) وهى قصة اسطورية عن رحلة وعن بحث . ومثل الكثير من القصص الفارسية ذات الطابع الرمزي والايحائي فان الرحلة توشك أن تكون نوعا من الحج الرمزي . لأن رحلة البحث الطويلة المضنية تستهدف التأكيد على أن ما نخرج للبحث عنه وما نتكبد في سبيل الارتحال اليه أشد المشقات يمكن أن يجده الواحد منا على عتبة بابيه ودون مبارحة مكانه . . . لكن عظمة الرحلة تكمن في أن اكتشاف هذه الحقيقة البسيطة والشيئية معا لم يكن ممكنا دون تكبد مشاق الرحلة الطويلة . فالرحلة في جوهرها ليست الا رحلة لارهاف مدارك الانسان ولزيادة قدرته على فهم واقعه والفوص في أعماق حاضره بصورة فعالة .

غير أن بروك أثر الا يتحدث مع فرقته عن هذه الفكرة الجديدة والا يقدم لهم تفاصيل هذه الحكاية الفارسية حتى تصل الفرقة الى الصحراء وحتى تقترب من أول قرية ومن أول عرض ، ليكون في العرض أكبر قدر ممكن من التفجر التلقائي وأقل قدر ممكن من العمل والتفكير المسبق ومحاولة خلق نسق وتوازن بين الافعال والاستجابات التي تثيرها لدى الآخرين . فالمسرح المثالي في نظر بروك هو الحدث التلقائي الذي يتفجر في العراء ولا يعتمد على الاعداد المسبق ولا على تشذيب الانفعالات أو عقلنة الاستجابات . أنه فورة انفعالية مركزة ومتوهجة معا فيها بساطة التلقائية وتعقد الخبرة المكتنزة عبر عشرات التجارب والاحاسيس . لذلك ما أن واجهت الفرقة أول قرية حتى فاتجهم بروك بفكرة هذا العرض الجديد الذي يستهدف بلورته خلال الرحلة . وقدمت الفرقة أول عرض لها في الصحراء الكبرى بعد أن قطعت مئات الأميال سياراتها وسط الرمال . ولم يكن العرض في الواقع سوى لحظات قصيرة متوهجة من الإبداع وردود الفعل الإبداعية التي تنفجر على هيئة فوران موجبة . ثم تتابعت العروض في محاولة من الفرقة لبلورة عرض ملء بالصور المدهشة عن طيران هذه الطيور وسعيها الدائم الى

غايتها ، وعن تخطيطها وضياعها وفقدانها الاتجاه وتشتت دروب الرحلة بها . . . طيور نصف آدمية ، نصف رمزية ، باحثة عن غايتها أو بالأحرى باحثة عن ذاتها حتى تتعرف على حدود امكانياتها وطاقاتها على المعرفة والاكتشاف .

لكن أهم ما أسفرت عنه هذه الرحلة ، لم يكن بلورة هذا العرض المسرحي بصورة تمتزج فيها الخبرة الحرفية بالطاقة الإبداعية في تدفقها التلقائي الخلاق . ولكن قدرة هذا العرض التلقائي على التواصل مع المشاهد واستهوائه - بصورة ايجابية وليس كذلك الاستهواء السلبي الذي اعتاده مشاهد المسرح المميت خلال ذلك الإيهام الزائف بالحقيقة عن طريق الإبهار والبهارج والتهويل - . . أقول استهواء المشاهد للمشاركة الفعالة في العرض ، اذ كان هؤلاء المشاهدون الذين لا تحبطهم أى تقاليد مسرحية مفتعلة يندفعون في كثير من الأحيان الى مشاركة الممثلين في الطيران والتخطيط والتوجه خارج الذات بحثا عنها ومن أجل التعرف الحقيقي عليها . بصورة ارتد معها للمسرح وجهه السحري القديم وقدرته الكبيرة على إثارة الفعل واستثارة طاقة المتلقى الخلاقة على المبادر والاستجابة . واستمرت رحلة الفرقة عبر أحراش افريقيا . تباعدت عن المدن الكبيرة التي عرفت من قبل بعض صور المسرح الصحيحة أو الخاطئة وتوغل في القرى والأجام وربوع القبائل تعرض عليهم ومعههم فناها .

بصورة تحولت معها الرحلة في الواقع الى نوع من المعادل المسرحي لرحلة البحث التي تتناولها حكاية « مؤتمر الطيور » . حيث خرجت الفرقة في نهاية هذه الرحلة أكثر فهما وأعمق ادراكا لحقيقة ما كانت تبحث عنه . . ولكن هل أصبحت المسألة أكثر سهولة بعد هذا الإدراك ، أم أنها ازدادت صعوبة ؟ ! الواقع ان تفاصيل تلك الرحلة وتجاربها توحى من خلال العرض الشيق الذي قدمه لها جون هيلبرن في كتابه عن هذه التجربة المسرحية ، بأن الفرقة استطاعت أن تحقق بصورة لم يعرفها المسرح الغربى من قبل معظم رؤى وفروض - بل أيضا وطموحات - كل المسرحيين الذين رغبوا في تحقيق مشاركة المشاهد الفعالة في العرض بدما من تجارب « مسرح الواقعة » و « المسرح الحى » حتى تجارب سكاتور في « المسرح السياسى » و « مسرح بريخت

الملحمة « و » المسرح الوثائقي » وغير ذلك من التجارب التي حاولت تحطيم حائط الوهم الرابع وخلق علاقة جدلية خلاقة بين ما يدور على الخشبة ومن يجلسون أمامها . وكان سر نجاح هذه التجربة وتجاوزها معظم انجازات التجارب السابقة انها استطاعت أن تتغلى كلفة عن أطر وتقاليد المسرح القديمة دون التضحية بالخبرات الانسانية والمسرحة التي اكتسبها الانسان في رحلته الطويلة مع المسرح منذ أيام اليونان الأولى وحتى أحدث التجارب المعاصرة .

بيتر شيفر كاتب مسرحي من الجيل الفاضب

إذا كانت الأزمة الاقتصادية وما صاحبها من ارتفاع سعر الورق وانخفاض قدرة القارئ الشرائية قد أثرت كثيراً على المجلات الأدبية والثقافية المتخصصة ، وبالتالي على الكثير من فنون التعبير الأدبي التي تعتمد على المجلة والدورية الثقافية كالشعر والمقال والأقصوصة ، فإن المسرح استطاع أن يتجنب الآثار الحادة لهذه الأزمة الاقتصادية . وإن يواصل تطوره ونموه الطبيعي بصورة ظهرت معها الكثير من الأعمال المسرحية الهامة في الفترة الأخيرة . وثمة في الواقع جيلان كاملان من كتاب المسرح الانجليزي المعاصر لم يعرف عنهما القارئ العربي شيئاً . أولهما هو الجيل التالي مباشرة لجيل جون أذربورن وهارولد بنتر وجون آردن وغيرهم .. ويضم هذا الجيل الجديد الذي تبلورت ملامحه ورسخت أقدامه في ميدان المسرح عدداً كبيراً من كتاب المسرح الموهوبين مثل توم ستوبارد وادوارد بوند ودافيد هتوري وكريستوفر هامبتون ودافيد هير وغيرهم . أما الجيل التالي والذي بدأت أعماله في الظهور مع السبعينات وأخذ يتحدى مفاهيم هذا الجيل ومكانته فإن من كتابه البارزين حتى الآن هارولد باركر وجون مكجراث وتشاسلز موريتز وغيرهم والواقع أنه من المصحف تقديم هذين الجيلين في رسالة مسرحية واحدة .. لأن بعض كتاب الجيل الأول مثل ستوبارد وبوند قدم حوالى عشر مسرحيات بينما قدم الآخرون أكثر من خمس مسرحيات .. كما أن معظم كتاب الجيل الثاني قدموا أكثر من ثلاث مسرحيات حتى

الآن . ومن هنا فأننى سأنتهز فرصة عرض أكثر من عمل واحد لهؤلاء الكتاب الجدد لنقدمهم الى القارئ العربى بصورة تبعد قدر الامكان عن التبسيط والتعجل .

ولكن قبل أن نقدم هؤلاء الكتاب لابد من تقديم كاتب من جيل أوزبورن لم يقدم الى القارئ العربى وان كان ابداعه المتواصل قد وضعه الآن بين أحسن عناصر هذا الجيل . . بل انه يوشك أن يكون من القلائل بينهم الذين حاولوا الا يكرروا انفسهم والا يعيشوا على بداياتهم اللامعة وحدها . وهذا الكاتب هو بيتر شيفر الذى يعرض له المسرح الانجليزى الآن ثلاث مسرحيات فى وقت واحد . اذ يقدم له مسرح « الشو » عرضا لمسرحيته القصيرتين (الكوميديا السوداء) و (اكاذيب بيضاء) بينما يعرض له المسرح القومى مسرحية (الجياد) التى أثر ان يكون عنوانها Elquus وهى الكلمة اللاتينية المقابلة لكلمة الخيل .

وقدولد بيتر شيفر فى ليفربول عام ١٩٢٦ وما أن اكمل تعليمه حتى عمل بأخذ المناجم عام ١٩٤٤ ثم حاول فى بداية الخمسينات أن يكتب بعض التمثيليات التليفزيونية وكان من أبرز ما عرضه له التليفزيون فى هذه الفترة تمثيلتا (أرض الملح) و (ميزان الرعب) . وفى عام ١٩٥٨ ومع بداية موجة المسرح الجديد التى بداها جون أوزبورن قبل عامين بمسرحيته التى أعطت اسمها لهذا الجيل من الكتاب المسرحيين (انظر خلفك فى غضب) فسمى بجيل الفاضلين أو الساخطين . . كتب شيفر أولى مسرحياته (تمرين للأصابع الخمسة) وقد لاقت برغم عرضها خارج مسرح (الرويال كورث) الذى كان دار حركة الفاضلين الكثير من الاهتمام من كل من المشاهد والناقد على السواء . وفى عام ١٩٦٢ قدم عرضا من مسرحيتين من فصل واحد (الأذن الخاصة) وهى مأساة تدور فى حياة أسرة من الطبقة الوسطى و (العين العامة) وهى ملهامة محكمة البناء أشارت الى موهبة واضحة لكاتبه مسرحيات الفصل الواحد . وفى عام ١٩٦٤ قدم مسرحيته الطويلة الهامة (الصيد الملكى للشمس) وفى العام التالى ١٩٦٥ كتب مسرحية (كوميديا سوداء) وفى عام ١٩٦٨ كتب مسرحية أخرى من فصل واحد هى (اكاذيب بيضاء) وقد أعاد كتابة هذه المسرحية مرة أخرى عام ١٩٧٦ لتعرض فى صورتها الجديدة مع (كوميديا سوداء) . وفى عام ١٩٧٠ عرضت مسرحيته (معركة الاعترافات) ولم يكتب بعدها

شيئا. للمسرح وانما أعد مع المخرج المسرحى الكبير بيتر بروك رواية وليام جولدنج المعروفة (ملك الدباب) للسينما وهى العمل السينمائى الوحيد الذى أخرجه بروك للسينما خصيصا . ثم جاءت آخر مسرحياته والتى تعرض فى لندن الآن (الجياد) .

وقبل أن نعرض لمسرحياته الثلاث التى تقدم فى لندن الآن لابد من كلمة عن مسرحيته (الصيد الملكى للشمس) ليس فقط لأنها من أهم مسرحياته وأكثرها عمقا وثراء ، ولكن أيضا لأنها تطرح بصورة جيدة القضية المحورية التى يلح عليها فى معظم أعماله المسرحية وهى قضية الايمان بأبعادها الفلسفية والحضارية المختلفة . ومسرحية (الصيد الملكى للشمس) هى مواجهة درامية بين شخصيتين ، وفى نفس الوقت بين حضارتين وموقفين مختلفين من قضية الايمان . . الشخصية الأولى هى شخصية بزارو القائد الأسباني الذى قاد الجيش الأسباني فى منطقة الأتكا بأمريكا اللاتينية أيام الغزو الأسباني لها . . وهو شخص متشكك لا يؤمن بغير الفعل المباشر ويوشك أن يكون ميكافيليا من هذه الزاوية . كما يوشك أيضا أن يكون ملحدًا كلية برغم انه يقود الجيش الأسباني الذى يحارب تحت راية الصليب وينصاع لدور القسيس الذى يرافق الحملة ليتلو الصلوات ويبارك خطوات العسكر . أما الشخصية الأخرى فهى شخصية أناهوليا اله هنود الأتكا المنحدر من صلب الشمس الذى يؤمن بأنه اله لهذا الشعب كما يؤمن كل أفراد الأتكا بالوهيته . والمسرحية على الصعيد الفردى مواجهة درامية بين انسان يؤمن بذاته تعضد هذا الايمان ثقة شعبه المطلقة فيه . وآخر ملء بالشكوك حتى فى القضية التى يحارب من أجلها ولكنه فى نفس الوقت ملء بالثقة فى قدراته الفردية كقائد عسكرى ، وفى القتال كوسيلة انجاز وفعل تحقق . وعلى صعيد آخر فانها مواجهة بين أسلوبين فى الحياة وحضارتين . . حضارة الأتكا المليئة بالخب والخير والسلام ، والتى لم تتلوث بعد بشروب الحضارة البرجوازية والاعيبها الميكافيلية . وحضارة اوروبية غازية ، أعماها الشره الى الذهب فلم تعد تقدر قيمة الانسان ، أو تحترم مهوره ومواقفه . حضارة تسلط عليها فكرة القوة بعد أن تغلغت فيها جرثومة العنف التى تعصف الآن بالآخرين ولكنها فى سبيلها الى أن تلتهم أبناءها أنفسهم عما قليل .

وتعجسد المسرحية هذه المواجهة الدرامية المتعددة المستويات والتى تنطوى فى نفس الوقت على بعد فلسفى حول فكرة الضمير

الإنشائي ومستوياته المتعددة ، من خلال اللجوء الى وضع طقوس الحياة والتمثلة في شخصية اله شعب الأتكا وملكهم في مواجهة طقوس الموت وآلاته والتمثلة في شخصية الفازى الأسباني . وجنده وعدته وعتاده الحربيين . وهذا ما يكسب المسرحية من ناحية البناء قدرة واضحة على التأثير ، وما يجعل الكلمة فيها شديدة الغنى بالدلالات والايحاءات لأنها في تفاعل مستمر مع الصورة الحسية ومع الطقوس التي تكسب هذه الصورة دلالاتها ومراميها المتعددة . وتعتبر من هذه الناحية من أنضج صور الهجوم الفني على الحروب التي تشن تحت دعاوى دينية والتي تفترض أن المبررات الدينية يمكن أن تسوغ أى دعاوى أخرى في وطن أو أرض . وعلى أى محاولة لفرض رؤى وتصورات حضارية على أى شعب آخر بدعوى أن هذا الشعب ملحد ومتخلف ، وأن الشعب الفازى سيعمل على تحضيره وهدايته الى الايمان . لأنها أظهرت مدى انسانية حضارة الأتكا ومدى تقدمها على مستوى القيم الانسانية اذا ما قيسست بالحضارة المسيحية الفازية التي تدمى التقدم . لأنه ما ان لجأت أى بلد الى غزو بلد آخر حتى ولو تحت شعارات أو دوافع تبدو إنسانية في الظاهر حتى كانت قد تخلصت من جوهر الديانة المسيحية التي تحارب باسمها .

وإذا انتقلنا بعد ذلك الى المسرحيتين القصيرتين اللتين تعرضان الآن في « مسرح الشو » بلندن . سنجد أن المسرحية الأولى (اكاذيب بيضاء) أو بالأحرى (من يكذبون الاكاذيب البيضاء) تحاول تعرية ثلاث شخصيات من خلال موقف درامى شديد التركيز . موقف لا يستهدف تقديم هذه الشخصيات الجارحة الضحايا فحسب ، وإنما يحاول أيضا استقصاء الدور الاجتماعى والنفسى للكذب . وتبدأ المسرحية بعرافة أو قارئة كف اتخذت هذه الحرفة في محاولة لأنقاذ نفسها من حياة ملولة ، وادعت - كذبة بيضاء - أنها من سلالة غجرية تخصص أسلافها في معرفة طلاسم العرافة وفك رموز السحر وخطوط الكف ، وها هي وقد ورثت عنهم هذه الأسرار التي لا يبوحون بها للغرباء وتعرض الآن خدماتها في خيمة صغيرة في أحد المدن الإقليمية .

ويجىء اليها شابان ، صديقان للدودان ، يتقائلان على من الذى يدخل الأول منهما .. وبعد أن يقبلا بالقرعة يدخل من اختار الوجه الرابع للعملة والذى يريد أن يربح اللعبة حتى النهاية . فيقترح عليها أن تلعب لحسابه دورا وأن يدفع لها بسخاء مقابل هذا الدور .. ويشرح لها كيف أنه يجب فتاة يقرر بها هذا الشاب الآخر بل ويوشك

أن يقضى عليها وعلى مستقبلها . ويشرح لها كيف انها بذلك ستقوم بدور انساني لأنها ستخلص هذه الفتاة البريئة من براثن هذا الشاب الآخر - المفترض انه صديقه - المعقد الشخصية . وكيف أن صديقه هذا ضحية ظروف حياته الصعبة ، حيث انه ابن أحد عمال المناجم السكيرين . . تعود أبوه على ضربه كلما سكر فشب الطفل مليئاً بالعقد . وقد اضطرته قسوة أبيه الى الهرب من المنزل . . ويقدم لها ملخصاً لحياة صديقه بكل ما فيها من مواقف واسرار هامة . كما يشير لها الى أن صديقه هذا شديد الايمان بالعرافة والسحر . وان كل ما عليها بعد أن تبرهن له على مقدرتها من خلال اكتشافها لكل تفاصيل حياته وأسرارها والتي قدمها هو واسمه فرانك اليها ، ان تنصحه بالابتعاد عن هذه الفتاة لأن في ارتباطه بها دماره . ويدفع لها عشرين جنيهها في مقابل هذا وهي لاتزال مترددة في قبول الصفقة ولكن الشاب الآخر واسمه توم يجيء قبل أن يتفقا نهائياً فيترك لها فرانك النقود ويخرج بسرعة قبل أن يدخل صديقه توم اليها . ويخرج من عندها وهو ملئ هو الآخر بالتردد والتشكك في فعلته فيبحث توم قبل أن يدخل الى الخيمة على الرجوع ويريد ، وقد صحا ضميره أو ربما وقد حشه شيطانه على استشارته عن طريق عكسي ، ان يثنيه عن الدخول الى العرافة وان كانت بقية الأحداث تشير الى أن هذا الموقف وليد نوع من الندم أو التردد أكثر من كونه حيلة شيطانية لأن مسرحيات شيفر تبتعد عادة عن الشخصيات الأحادية أو النمطية .

وتحاول العرافة وقد قر عزمها على اغتنام الفرصة وريح هذا المبلغ الكبير ، ودخل اليها توم الذي أصر على معرفة طالعها ، أن تقرا في كرتها البللورية ماضيه الذي نقلت ملخصاً له على مروحتها تنظر اليه كلما نسيت . وبعد ان تسرد له معظم اسرار حياته وتنصحه بالابتعاد عن هذه الفتاة يتنبه الى اللعبة ويسألها كم دفع لها صديقه (فرانك) لتقوم بهذا الدور . ولما تنكر يقول لها ان هذه القصة كلها مختلقة . وان هذه هي الطبعة الخاصة من قصة حياته والتي رواها لصديقه ، وهي قصة مختلفة كلية عن الواقع فهو يختلق لكل صديق عن حياته الخاصة قصة تناسبه . اما الواقع فهو انه ابن طبقة متوسطة لا لون لها . . عاش حياة شديدة العادية ولا شيء فيها . وأراد أن يصنع من نفسه ضحية ونموذجاً مما فادعى انه ابن طبقة فقيرة وانه عاش حياة مأساوية مليئة بالأحداث غير العادية حتى يتقبله الناس ويتذكرونه كشخص ذي هوية متفردة .

ويحكى لها توم كيف ان فرانك هو الذى خدعها . وانه بدأ يكذب عليهما أيضا - اى توم وصديقه - عندما قدم نفسه لهما على انه صحفى يريد أن يعيش مع زوج من الأصدقاء - فتى وفتاة - اللذين يعيشان معا حتى يكتب عنهما تحقيقا صحفيا . وصحبهما في كل مكان حتى في غرفة النوم . وأخذ يتسرب الى كل دقائق حياتهما وبدأ في الاستيلاء لنفسه على الفتاة منه . . وانه في الواقع ليس صحفيا وانها افق أصبح مثل دودة العلكة التى لصقت بحياتهما فلاهما قادران على انتزاعها ولا هو راغب في تركهما في سلام . ولقد بدأت صديقه تستمرىء صحبته وهو يشك في انها تخونه معه . . وشدت الفتاة مصير الشابين بعلاقة حب - كراهية من نوع غريب .

وتتكشف أبعاد الحقيقة بالتدريج . . لنعرف من الأدوار التى تلعبها الشخصيات والأقنعة التى ترتديها والقصص التى تحكيها عن نفسها لا علاقة لها بالواقع وانما هى في الحقيقة بنت مزيج معقد من الواقع الفعلى والواقع كما تتمنى كل شخصية أن يكون والحقيقة كما تريد للآخرين أن يعرفوها أو ما تريد لهم أن يعرفوه منها . . . وان هذه القصص شبه الحقيقية شبه المختلقة التى تحكيها كل شخصية ليست الا محاولة لخلق عالم تحقق فيه الشخصية أقصى قدر من التوازن النفسى . . فالعزلة التى تكشف أمامها هذه الوقائع لا تقل عن أى من فرانك أو توم لجوءا الى الأكاذيب البيضاء وندف الوقائع الزائفة . . فهى الأخرى تلعب دورا حسبت انه قد يريجها من العمل اليدوى الشاق في متجر أبيها أو ورشته . وتحاول وقد تمت تعرية الصديقين أمام بعضهما اذ حضر فرانك وأخذ يسترق السمع فيعرف كل ما قاله توم عنه وتتم مواجهة جارحة تتكشف أثناءها كل السوءات ، أن تستعيد توازنها وان تواصل حياتها المبنية على الأكاذيب برغم انها قد شهدت تقوؤ الحياة القائمة على الأكذوبة . . لأن الانسان كثيرا ما لا يتعلم من دروس حياته وتجاربها .

أما المسرحية الثانية (كوميديا سوداء) فان فكرتها شديدة الطرافة . لأنها تحاول أن تقتنص المفارقات التى يحدثها انقطاع التيار الكهربائى عن منزل ما . . أو بالأحرى سقوط ستار الزيف الذى يستر الكثير من المواقف والأدوار التى تلعبها في النور . وتبدأ المسرحية في الظلام الدامس حيث يدخل البطل « ميلر » وخطيبته كارول ويتحدثان عن جمال الشقة الآن وكيف أصبح كل شيء فيها على ما يرام في انتظار

قدوم الزائر الثرى الذى سيشتري تماثيل البطل ميلر وهو نحات حديث من انصار النحت التجريدى . وفجأة يضاء المسرح بنور معش للأبصار ، ونسمعهما يصرخان ماذا حدث لماذا انطلقا النور فجأة .. اذ تستعمل المسرحية فكرة النور والظلام بمعنى عكسى .. حيث ان الظلمة هى التى نستكشف حقيقة المواقف والعلاقات التى تستترت فى الضوء بالعديد من الأقنعة . فى هذه الظلمة الكاشفة تبدأ الأحداث فى التكشف ، وتأخذ الأقنعة والأكاذيب فى التمزق واحدة اثر الأخرى . فنعرف أن الاثاث الفخم الذى يملأ حجرة الاستقبال وان التماثيل والغازات الصينية التى تزينها إنما هى مستعارة دون اذن من الشقة المجاورة التى ذهب صاحبها لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف . وان الفتاة الجميلة التى خطبها لأن أباه ضابط كبير قد كذب عليها فيما يتعلق بقصته مع الفتاة التى يحبها والتى عاش معها لسنوات أربعة . وقد سافرت منذ أسبوعين .. ويتعقد الموقف بوصول الفتاة التى يحبها ، والتى تنهض بينه وبينها عشرات الأواصر والمواقف الحميمة والذكريات . ويعرف كل منهما تضاريس جسم الآخر حتى أنه لقادر على أن يتعرف عليها فى الظلمة الدامسة . بينما تنتفى أى علاقة صميمة بين الخطيبة كارول والنحات ميلر فلا تستطيع - فى الظلمة - أن تميز يده من يد جاره هارولد .

والمرحبة مليئة بالمواقف والمفاجآت .. حيث يجيء هارولد وهو الجار والصديق الذى ذهب لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف فاستعارا دون علمه اثاث منزله ، اذ عرض عليه صديق أن يعود معه مبكرا فى سيارته . وتجيء صديقته الأصلية « كليا » .. ويحاول ميلر فى الظلمة أن يأخذ الاثاث الى شقة جاره وقد استبقاه فى شقته . بينما يحاول نفس الوقت أن يبعد كليا عن المشهد . حيث الخطيبة كارول وأبوها الكولونيل ميلكيت موجودان ليشكلان واجهة اجتماعية أمام الثرى الذى جاء لشراء منحوتات ميلر الحديثة . ويجيء من يصلح النور الكهربائى فيظن الجميع انه مقتنى التحف الثرى ويحتفون به .. ويتعقد الموقف وتزداد حدة الفكاهة فيه .. لأن الكهربائى فى الواقع حاصل على ليسانس الفلسفة ومن هواة الفن الحديث ولكنه يعمل كهربائيا لعدم وجود عمل بسبب أزمة البطالة .. وتزيد مقدرة الكهربائى على استعمال لغة فلسفية ونقدية فى الحديث عن تماثيل النحات من مبالغة الجميع فى الاحتفاء به وبالتالي تشييد قصور الاحلام على عبارات الاعجاب التى لابد ستعقبها شيكات الدفع السخية .. ويزداد الموقف تعقيدا وتبدأ الأكاذيب وسوء الفهم فى التساقط قطعة اثر قطعة .. ويضاء النور -

أى يعم المسرح الظلام - فيكتشف هارولد بقايا أثاره .. وتكتشف الخطيئة وجود. كليا وتسقط عن الجميع الأثمة ويحيى مقتنى التحف الحقيقى بعد أن تكون الأمور قد تفاقمت فيستقبلونه أسوأ استقبال .

والواقع أن هذه المسرحية تتضمن الكثير من عناصر الكوميديا الخفيفة الناجحة .. فيجانب بساطة الفكرة وتعقد الموقف وتطوره دون الاغراق فى الافتعال أو المبالغة فى الاعتماد على عنصر الصدفة كما يحدث فى الملهة الخفيفة عادة . فان الضحك فيها ينبع من المزاوجة بين جدية الفكرة وطرافتها والاهتمام بعناصر الفرجة فى العمل المسرحى بصورة تشد المشاهد وتستحوذ على اهتمامه . وهى تلعب أيضا بفكرة الموازنة بين ظلال ودرجات الضوء والظلمة وظلال ودرجات الحقيقة والأكذوبة فى حياة الشخصية . فضلا عن إلحاحها على نفس الفكرة المحورية التى قامت عليها المسرحية السابقة من أنه من المستحيل تأسيس أى شيء حقيقى على أكذوبة ، مهما كان ذكاء هذه الأكذوبة ومهما بولغ فى حمايتها .

نتنقل بعد ذلك الى آخر مسرحيات شيفر (الجياد) التى تدور فى احدى مصحات الطب النفسى .. وهى مصحة واقعية ورمزية فى آن .. تضيق حتى تصبح مصحة بهيئتها وتتسع حتى توشك أن تكون انجلترا بأكملها بنظامها الاجتماعى وتكوين أبنائها النفسى وأجهزتها الاعلامية والثقافية ومؤسساتها الدينية والأسرية والترفيهية . وتوشك هذه المسرحية أن تكون مواجهة درامية بين شخصيتين .. كتلك المواجهة الشهيرة بين بيزارو وآتاهولبا فى (الصيد الملكى للشمس) . لأنها فى الواقع مواجهة بين الطبيب النفسى المعالج مارتن والمريض الشاب آلان .. أو هى بالأحرى مواجهة بين الإنسان الذى يعانى من التمزق بسبب فساد وتهرؤ النظام الاجتماعى بأكمله والمؤسسة التى تحاول تكييف هذا الإنسان الممزق للحياة معها والتى لا تخلو فى داخلها من الصدوع . وهى على مستوى آخر مجموعة من صرخات الضحايا المعاجزين عن اكتشاف أسباب مأساتهم ولكنهم وأعون بكل آلام هذه المأساة وبكل ما يفقدونه بسبب ترددهم فى وهدهتها الموحشة . كما أنها باستخدامها المكثف لرمز

الجياد بدلالاته الفرويدية التى تعتبر العلاقة بين الأنا Ego والهوالاد Id كالعلاقة بين الحصان وراكبه .. حيث يمثل الأنا راكب الحصان الذى يريد أن يكبح جموحه ويقوم بدور الوجهة والمسيطر عليه بينما يمثل الحصان كل الشهوات والفرائز الجامحة .. وحيث

ينقلب الوضع أحيانا عندما يجعل الحصان الراكب يقوده لا في الاتجاه الذى يريده الراكب وإنما في الاتجاه الذى يرغبه الحصان .. بهذا الاستخدام الفرويدي تنطوى المسرحية على دلالات سيكولوجية تجعل أحد مستويات المواجهة الدرامية فيها هى المواجهة بين الاجر والاد .. بصورة تلقى الكثير من الشك على المقولة الفرويدية وتوشك أن تقلبها رأسا على عقب . وحتى لا نستطرد فى تناول المستويات المتعددة للمعنى دون التعرف على تفاصيل العمل علينا أن نعرض بسرعة للبناء والشخصيات .

تدور المسرحية فى احدى مصحات الطب النفسى حيث الطبيب . المعالج مارتن ملهى بالضجر والمشكلات ، وتجيء المريضة تخبره بوصول المراهق الشاب آلان وتقدم له موجزا عن حالة هذا المريض الصعب الذى يرفض الكلام أو التعاون مع الطبيب والذى حول الى المصحة لأنه فقاً عيون خمسة جياذ فى حظيرة الخيل التى يعمل بها .. وأنه يكتفى بأن يردد طوال الوقت اغانى الاعلانات التليفزيونية والتى اصبحت الآن أحد الرموز الدالة على الحضارة الاستهلاكية الرأسمالية .. ويدخل آلان الذى لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره بعد .. وتبدأ بعد مقاومة عنيدة يجيب فيها آلان على أسئلة الطبيب بأغنيات تليفزيونية ويرفض التواصل بصورة تكرر وحدة الاثنين ، تبدأ المواجهة الحقيقية بين الشخصيتين بصورة نتعرف من خلالها مشهدا بعد مشهد على حياة آلان الاجتماعية والنفسية وعلى تكوين الطبيب نفسه .. وعلى نوعية العلاقات الأسرية وغير الأسرية التى وجد آلان باعتبارها نتاج هذا الواقع الاجتماعى المعقد نفسه ابنا لها وضحية لتفككها المفرط فى آن واحد .

ومن خلال هذه المواجهة التى يطالب فيها آلان بأن يسأل الطبيب سؤالا مقابل كل سؤال يريده الطبيب أن يجيب عليه .. نعرف ان آلان ضحية أسرة شديدة التفكك يمثل كل من الأب فرانك والأم دورا فيها طرفى نقيض من حيث المعتقد والمفهوم والسلوب .. فالأب عقلانى كان من المؤمنين بالعلم والاشتراكية والمتحمسين لهما حتى أجهزت الزوجة بخلافاتها معه وتدينها المفرط على حماسه وأضعفت ثقته فى ذاته . فاذا به يتحول الى شخص شديد الوحدة يتردد نتيجة لسلسلة من الاحباطات على دور السينما الرخيصة التى تعرض أفلاما جنسية والتى يشكل التردد عليها فى تستر ومخافتة نوعا من كسر العرف

أو القانون الاجتماعي . أما الزوجة فانها شديدة التدين تريد بعد أن تهرات العلاقة بينها وزوجها أن تبقى ابنها شر السير في نفس الطريق الذي جر الأب الى الالحاد فتبالغ في احاطته بالشموع وصور العذراء وحكايات القديسين الخرافية . ويعترض الأب على كل هذا فيتمزق الصبي آلان وهو لما يزل في مرحلة التكوين . لا يعرف أى الرايين أو الرؤيتين يتبع . ولكنه على كل حال كان أكثر ميلا الى رؤى أمه وعالمها التقليدى . وثمة قصة محفورة في طفولته عن صورة فرس جميلة علقها أبوه في غرفته بدلا من احدى صور المسيح التقليدية في محاولة من الأب استبدال صور القديسين وخرافاتهم بلوحة من الفن ترقق احساس الطفل . وهى صورة يقع الطفل في هواها وترتبط بصورة غريبة في داخله بصورة الأب وبرؤى غامضة عن المخلص وأحاسيس عن الجمال الطبيعى المتمثل في هذا الحصان . وثمة اشارات عديدة في الحوار تقترح أن أسلوب الأب وأسلوب الأم المناقض يمثلان النزعتين الأساسيتين في الفكر الذى يتنازع الحضارة الغربية وهما الفكر العقلانى بكل امتداداته وتياراته ، والفكر الدينى بكل غيبياته وروحانياته .

وتستمر الجزئيات في الكشف بصورة نعس فيها بأن هنالك الكثير من صور التشابه والتضاد بين كل من آلان ومارتن . فمارتن الآخر ملئ بالملل والتمزق ، يعيش حياة خادمة مع زوجته التى يستمر معها بقوة الكسل والعادة . فقد الثقة في الطب النفسى الى حد كبير ولكنه اكسل من أن يبدأ حياة جديدة في ميدان جديد . فأين يمكن أن تقوده تلك الحياة وقد حاول آلان أن يهرب من حياته المنزلية الممزقة فترك منزله قبل أن يكمل تعليمه وبحث عن عمل حتى وجده في احدى حظائر تربية خيول السباق . سائسا ينظف الخيل والحظيرة . . ووقع في غرام هذه الجياد وجعل يتسلى اثناء الليل وقد سرق مفتاح الحظيرة وعمل مفتاحا على قياسه لنفسه ويأخذ احد الجياد وينطلق به في الغابة المجاورة في نوع من نشوة التحقق الممزوجة بالشهوة والانطلاق .

وذات يوم تدعوه زميلته الشابة التى تعمل معه في حظيرة الخيول فيخرجان معا ويسهران وتصحبه الى احد دور السينما التى تعرض أفلاما خليعة يرى فيها نساء عاريات لأول مرة في حياته . وتدهش زميلته عندما تكشف عذريته فجأة يبصر أباه في السينما ويصره الأب فيخدع ويحاول أن يبرر وجوده بأنه جاء ليرى صديقه مدير هذه السينما ثم دلف الى الصالة يلقي نظرة من بساب حجب

الاستطلاع . ولكن ارتباك الأب وخجله يفصحان كذبته الساذجة . . ويخرج الثلاثة معا وآلان ينوء بعبء أكثر من اكتشاف واحد . . فالى جانب اكتشافه لخبايا الجسد الأنثوى ها هو يكشف جانباً جديداً في أبيه . . يعرف معه أن هذا الأب الصارم القاسى هو الآخر ضحية لهوس أمه الدينى وتنقيصها المستمر لحياته . ويشعر في هذه الليلة بأنه شديد القرب من أبيه ويتركهما الأب وقد أراد آلان أن يوصل زميلته الى بيتها لأن الوقت متأخر . . وهنا تخفى له الليلة ثالث الاكتشافات حيث تغريه زميلته وقد أخذته الى حظيرة الخيل بمضاجعتها ويشعر أن الخيل تنظر اليه فلا يستطيع النوم معها وتحاول التسرية عنه بعد أن اكتشفت عجزه بأن هذا طبيعى ويحدث ولكن عيون الخيل المفتوحة والتي تطل منها اداة واضعة له تبرز فيها الشهادة على عجزه بكل أحاسيس الذنب المتمثلة في رؤيته راغبا في ممارسة الخطيئة فينتزع قضيبا ويفرسه في ميون الجياد الخمسة . . فينتاب الفتاة الذعر وتهرب ويكون مصر آلان هذه المصحة النفسية .

وبالتعرف على كل تفاصيل مأساة آلان تنتهى المسرحية ولكن أهم ما فى المسرحية هو البناء الدرامى فيها والطريقة التى تتم بها تعرية هذه التفاصيل وتجميعها بالتجسيد تارة وبالمواجهة مع مارتن أخرى وبالاعترافات ثالثة . لأن البناء هنا لا يجسد المضمون فحسب وانما يوسع من أفقه ويثريه بالعديد من الدلالات . بحيث يتصاعد مستوى الدلالات والكشف عن أبعاده المتعددة من خلال المواجهة الدرامية المتصاعدة الايقاع والحدة ، الى محاولة شاملة لطرح قضية الحضارة الغربية كلها للمناقشة على الصعيدين الفلسفى والاجتماعى .

نوفمبر ١٩٧٦

لندن

كينيث تينان والحساسية المسرحية الجديدة

يعتبر معظم نقاد ودارسي المسرح الانجليزى مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى سخط » علامة فارقة فى تاريخ المسرح الانجليزى الحديث . ليس فقط لأنها كانت بشيرا بميلاد كاتب مسرحى قدير ، ولكن أيضا لأنها أذنت بميلاد جيل كامل من كتاب المسرح الانجليزى واثارت على الخواء الذى عشتش فى أرجاء المسرح الانجليزى طوال الأربعينات وخلال النصف الأول من الخمسينات . وأسست حساسية مسرحية جديدة قدر لها أن تنقذ المسرح الانجليزى من حالة الركود والتكرار وفقدان الطعم والاتجاه .

غير أن هذه الحركة المسرحية الجديدة ما كان بمقدورها أن تحقق هذا الازدهار السريع الذى صادفته وأن تكشف عن المواهب الجديدة المتعددة التى قدر لها أن ترسخ الحساسية الجديدة وأن تستعيد ثقة المشاهد الانجليزى فى مسرحه المتيق دون أمكانيات ناقد هذه الحركة المسرحية الجديدة والمعب النظرى عن رؤاها وأفكارها وكشوفها الجديد ، كينيث تينان Kenneth Tynan الذى فقدته الحركة المسرحية فى الأسبوع الأخير من شهر يوليو (تموز) الماضى (١٩٨٠ م) وهو لا يزال فى أوج نضجه وعطائه .

وخسارة الحركة المسرحية فى كينيث تينان فادحة ، ليس فقط لأنه قام بدور جوهري خلاق فى تغيير الحساسية المسرحية فى امادة

تمحيص المسلمات السائدة في هذا الميدان وفي تأسيس الخلفية الفكرية والنظرية التي تنهض عليها حركة الاحياء المسرحى الحديث برمتها ، ولكن أيضا لأنه كان كاتبا متعدد المواهب ومسرحيا من طراز فريد ، جمع الى جانب الخبرة النظرية والأدبية بالمسرح ، العديد من الخبرات العملية في التمثيل والاعداد المسرحى والاخراج .

ولد كينيث تينان في بيرمنجهام عام ١٩٢٧ م في أسرة من الطبقة الوسطى واثاح له حرص أسرته على تعليمه ونبوغه المبكر ان يلتحق بمدرسة الملك ادوارد الثانوية في بيرمنجهام وهي من المدارس ذات الصيت والمكانة العلمية المرموقة . وقد أهله هذه المدرسة للالتحاق بجامعة أكسفورد حيث أدرج في كلية المجدلية الشهيرة في هذه الجامعة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ليدرس الأدب الانجليزي بها . وكانت هذه هي الفترة التي شهدت فيها جامعة أكسفورد تجمع عدد من الشبان الذين قدر لهم أن يلعبوا دورا بارزا في ساحة الأدب الانجليزي الحديث مثل كنزلى أيمس وجون وين وغيرهما .. وكان تينان مشهورا بين أبناء جيله ومعاصريه في أكسفورد . ليس فقط لأنه كان حاضر البديهة شديد الذكاء حاد الملاحظة ، ولكن أيضا لأنه كان مولعا بالتأنيق الزائد وكان خطيبا مفوها بليغ العبارة لامع السخرية تتجلى مواهبه اللفظية والتمثيلية معا في امسيات نادى اتحاد طلاب جامعة أكسفورد الشهيرة . كما كان في نفس الوقت صحفيا ومملا نشيطا في ميدان المسرح الجامعى الذى شارك فيه بالتمثيل والاخراج على حد سواء .

فقد شهدت جامعة أكسفورد في كينيث تينان شعلة متجددة من الموهبة والحماسة ما لبثت ان انضجتها دراسة الأدب الانجليزي في هذه الجامعة العريقة . فانصرف تينان عن كتابة الشعر الذى حاول ان يقرضه في سنوات الدراسة الأولى . وأخذ يمارس التمثيل والاخراج ، ولكن المناخ المسرحى السائد لم يكن قد نضج بعد لاستيعاب رؤاه المسرحية الجديدة . ومن هنا ترك التمثيل والاخراج بعد أن فشل في تحقيق ذاته في أى منهما .

وعكف تينان على دراسة المسرح الانجليزي في أواخر الأربعينات في محاولة لمسح المشهد المسرحى الانجليزي مسحاً شاملاً وعميقاً ، ونشر حصاد هذه الدراسة في كتابه الأول « الذى يلعب دور الملك »

He that Plays the King عام ١٩٥٠م وهو لا يزال في الثالثة والعشرين من عمره . وكان لهذا الكتاب النقدي الأول صدى واسع وعميق رشحه لأن يصبح الناقد المسرحي للمجلة الأسبوعية Spectator عام ١٩٥١ م . غير أنه ما لبث أن انتقل في العام التالي إلى جريدة Evening Standard وفي العام الذي يليه إلى Daily Sketch ثم استقر به المقام عام ١٩٥٤ م ناقدًا مسرحيًا لصحيفة Observer الأسبوعية التي استمر يعمل بها لمدة ثماني سنوات .

وكانت هذه السنوات الثماني هي التي رسخت نفوذ تينان كناقد مسرحي مرموق ومكنته من أن يلعب دورا هاما في القضاء على ما سماه المخرج الكبير بيتر بروك بالمسرح الذي تزدهر على خشبته مسرحيات الصالونات والكوميديات الفارغات والحبيكات الدرامية المكررة .. إذ أخذ تينان ينقد هذا المسرح بقسوة وكأنه يستأصل ورما خبيثا وأوشك نموه السرطاني أن يجهز على حيوية المسرح الانجليزي العتيق .

ولم يكتف بهذا الدور الذي أهله للقيام به بصيرته النقدية العميقة وعباراته اللاذعة وملاحظاته الساخرة وإنما قام وقد نظف الساحة من هذا المسرح الفث المميت بالتبشير بالمسرح الجديد إلى الحد الذي دعا أحد دراسيه إلى تسميته « بالقبالة الأدبية التي ولد على يديها المسرح الجديد » .. وقد قام تينان بهذه المهمة الكبيرة من خلال استجابته السريعة والخلاقة للمسرح الجديد الذي بدأ بعرض مسرحية أوزبورن الشهيرة عام ١٩٥٦ وترعرع خلال أعمال جون آردن وهارولد بنتر وبيتر شيفر وغيرهم .

ولم تقتصر استجابة تينان الخلاقة والتي قامت بدور جوهري في تغيير الذوق المسرحي السائد وتأسيس الحساسية المسرحية الجديدة على الأعمال الجديدة في المسرح الانجليزي وحده وإنما امتدت إلى المسرح العالمي أيضا . فقد ألهمته زيارة فرقة برتولت برخت المشهورة والمسماة برلينر انسامبل Berliner Ensemble إلى انجلترا في الخمسينات . فكتب عنها العديد من المقالات ناقدًا ومحللاً أسلوبها الدرامي الجديد وشارحا الأسس النظرية والفكرية لمسرح بريخت الملحمي . بالصورة التي أصبحت معها مقالاته جسرا هاما يعبر عليه المشاهد رؤاه التقليدية والمسبقة على المسرح ويدلف معها إلى عالم بريخت المسرحي الجديد . إذ غيرت دراسات تينان نظرة المشاهد

والمتقنف الانجليزى كلية لهذا المسرح الذى سبق ان باء بالفشل فى زيارة سابقة لانجلترا حيث تعامل معه الجمهور الانجليزى باستعلاء رافض جاهل حينما لم يجد الناقد الموهوب الذى يأخذ بيده الى هذا العالم المسرحى الغريب .

ومن هنا اثبت تينان ان الناقد الخلاق يلعب دورا هاما فى خلق جسور التدوق والتواصل بين العمل الفنى والجمهور . وانه ليس كما يدعى الكثيرون كاتباً فاشلاً او متطفلاً على عالم الخلق والابداع . . فوظيفة النقد ازاء الأعمال التى تطرح رؤى واشكالا فنية جديدة ان يعيد خلال هذه الأعمال بالصورة التى تفك مغاليقها وتيسر للقارىء او المشاهد ان يتعرف على رؤاها وكنوزها المخبوءة .

وهذه الوظيفة الهامة تبدى بوضوح لكل من يقرأ مراجعات كينيث تينان ودراساته المسرحية التى جمعها فى كتابيه « ستائر » Curtains عام ١٩٦١ م ، و « تينان يميننا ويسارنا » Tynan Right and Left عام ١٩٦٧ م . . ففى هذين الكتابين للمس الى جانب هذا الدور التحليلى الهام الكثير من ملامح فكر كينيث تينان وفلسفته المسرحية ، اذ نتعرف فيهما على دعوته الواضحة الى مسرح الاحتجاج الاجتماعى وعلى فهمه العميق لوظيفة المسرح ودوره فى المجتمع الذى يصدر عنه ويتوجه اليه ، وعلى حسه المرفه بالالتزام بالفن وبالمجتمع دون أن يتعارض الالتزام بأحدهما مع الالتزام بالآخر . كما نجد فيهما ذهنا متفتحا يقبل الأعمال المسرحية التى لا تتفق مع الاتجاه المسرحى الذى يشجعه أو الخط الفكرى الذى يتبناه ، فنجد أنه يشيد بمسرح العبث عند بيكيت ويونيسكو وان لم تمنعه هذه الاشادة من تسمية هذا الاتجاه بالطريق المسرحى المسدود .

كما تتجلى فى هذين الكتابين تلك المفارقة التى يتبادلان تينان بين شقيها معظم فترات حياته تجد انه شغوف بالاسماء الكبيرة وبأضوائها الخلافة ، متميم بعناصر الفرجة والابهار فى العمل المسرحى ، محب للصدمة الدرامية القوية حتى ولو مزقت براقع الحياء وهتكت الأعراف والتقاليد الراسخة . كما نجد فى نفس الوقت شديد الاحترام للنزعات العقلية والمسرح الجاد ذى الرؤية السياسية الصحيحة والمحتوى الاجتماعى القوى .

وينطوى التذلل بين شقى هذه المفارقة على جانب هام من طبيعة كينيث تينان التى ظلت ، حتى فى سنوات التالى النقدى على صفحات الأوبزيرفر ، تحلم بالخلق والابداع ، وقد وفر له العمل كمدير أدبى للمسرح القومى عام ١٩٦٣ م الاقتراب من منطقة هذا الحلم الملحاح . فقد تمكن تينان أن يصوغ شخصية هذه الفرقة الكبيرة الوليدة التى عهد الى الممثل الانجليزى الكبير زمام قيادتها ، وان يرسخ تقاليدها الأدبية التى جعلتها الآن واحدة من اهم الفرق المسرحية فى أوروبا . واستمر تينان فى هذا العمل حتى عام ١٩٦٩ م .

وفى هذا العام حقق تينان حلمه الابداعى كاملا اذ صمم وشارك فى كتابة المسرحية الشهيرة « أوه كلكتا » وهى المسرحية التى استخدمت صدمة العرى وتشكيلات الجسد الانسانى الجمالية فى تحطيم محرمات الجنس وفى طرح بعض الرؤى الأدبية والفكرية التى تعود بمظاهر التحلل فى حضارتنا الحديثة الى جذورها القديمة . ونجحت المسرحية نجاحا ساحقا فى انجلترا وأمريكا . . وحاول أن يكرر التجربة بعد ذلك بأكثر من خمس سنوات فى مسرحية « كارت بلانش » ولكن جاءت المسرحية الثانية مسخا شائها للمسرحية الأولى وباءت بالفشل .

وفى سنواته الأخيرة عانى تينان من مرض الانتفاخ الرئوى ، وذهب ليعيش فى دفاء كاليفورنيا وقد ضربت شمس المسرحية بعد أن أطل جيل جديد على المسرح الانجليزى فى السبعينات مثل ستوبارد وبوند وهير وباركر وغيرهم من الذين بدأوا ينظرون الى الحساسية الفنية الجديدة التى ارسنها كتابات تينان وجيله على انها ثوب ضيق لا يتسع لأحلامهم وصبواتهم المسرحية فأخذوا ينفضون عنهم هذا الثوب الجديد ويصوغون ملامح رؤاهم الجديدة . لكن هذى الرؤى ما تزال تنتظر ناقدا فى قوة كنيث تينان ونفاذ بصيرته ليرسى أبعادها ويحدد ملامحها .

يوليو ١٩٨٠

هاورد باركر التجريب والثورة في المسرح الانجليزى المعاصر

يرتبط المسرح التجريبي بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والسيطرة على عالم المسرح في واقع ثقافي ما ، بالزوع الى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق الى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما عراها الشحوب او سيطرت عليها الروح التجارية . غير أن المسرح التجريبي الانجليزى في السبعينات يرتبط الى جانب هذا بفكرة الثورة ... الثورة كمحتوى تقدمى خلاق يستهدف تغيير الواقع ويستشرف المستقبل . ولما كانت الثورة في حد ذاتها هى عملية خروج على المواضعات السائدة ورفضها من اجل تأسيس عالم اكثر عدالة وحرية ، فقد كان من الطبيعى ان تقدم فننها وان تطرح رؤاها خارج حلبة العروض التقليدية . وان تكون جدة التناول في هذا الفن هى احد وجوه الرؤية الجديدة التى تطرحها الثورة - الفن في هذا المجال على صعيدى المبنى والمعنى على السواء .

لذلك ما أن تذكر حركة التجريب في المسرح الانجليزى في السبعينات حتى تذكر معها فكرة الثورة في هذا المسرح . لأنه اذا كان جيل جون أوزبورن وروبرت بولت وجون آردن وادوارد بوند وبيتر شيفر وهاوارد بنتر وغيرهم قد طلع على الحركة المسرحية الانجليزية في منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط وفقدان الوازع والهدف على السواء ، فان الجيل الجديد الذى بدأ في أواخر الستينات وأوائل

السبعينات والذي يقدم الآن الكثير من الأعمال الجادة في المسرح الانجليزي تتجاوز غصب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف الأبعاد الفلسفية والفنية لفكرة الثورة . . الى هذا الجيل ينتمي مدد كبير من كتاب المسرح الشباب مثل باري أوكيف وجون ماكجرات وهاورد باركر ودافيد ادجار ودافيد ماكينات وتريفيود جريفش وسى.بى تايلور وغيرهم . وبرغم انتماء هؤلاء الكتاب جميعا الى المسرح الثورى والتجريبى فان رؤاهم الفنية والفكرية تتنوع تنوعا كبيرا . بصورة تستلزم الاحاطة بها تناول أعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب على حدة . وسوف نحاول هنا ، بمناسبة عرض آخر مسرحيات هاورد باركر أن نتعرف على رؤى هذا الكاتب المسرحى الجديد وعلى شخصياته وعالمه .

وقد ولد هاورد باركر في لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن أنهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيلات للاذاعة ثم بدأ يجرب حظّه في الكتابة للمسرح . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ في المسرح العلوى التجريبى في الـ « رويال كورت » وهو المسرح الذى سبق له أن قدم الأعمال الأولى لمعظم كتاب المسرح الانجليزي الجادين منذ أيام برناردشو وحتى الآن . وقد شجع نجاح هذه المسرحية الأولى المسرح العلوى « لارويال كورت » على أن يقدم له في نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقذ أحد) . وفي عام ١٩٧١ كتب باركر مسرحيتين قصيرتين لم يقدر لهما الظهور على المسرح وهما (وجع الوجه) و (ادوارد . . الأيام الأخيرة) . وفي عام ١٩٧٢ عرض له مسرح « المساحة المفتوحة » - وهو مسرح تجريبى آخر ارتبط كلية بحركة التعبير المسرحى - مسرحيته (الفا . . الفا) . لكن المسرحية التي جذبت له اهتمام الجمهور والنقاد معا كانت مسرحيته الطويلة (المخلب) التي عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبى أيضا عام ١٩٧٥ وهي مسرحية جيدة وتعرض الآن في عدد من دول العالم مثل يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفي أواخر عام ١٩٧٥ عرض له « الرويال كورت » في المسرح الرئيسى هذه المرة وليس في المسرح العلوى مسرحية (ستربريل) . ثم عاد نفس المسرح وقدم له هذا العام مسرحية (معجزة عادلة) . أما مسرحيته الأخيرة (ذلك الخير الذى بيننا) فانها تعرض الآن على المسرح التجريبى الجديد الذى افتتحته فرقة شكسبير الملكية قبل شهور وسمته « بالوير هاوس » ليكون معمل الفرقة المسرحى في لندن بالصورة التي أصبح معها مسرح « المكان الآخر » معملا دائما

لنفس الفرقة في استراتفورد . وإذا كان معمل الفرقة في ستراتفورد يهتم بالتجريب في ميدان العروض الشكسبيرية والكلاسيكيات بشكل أساسي فان معمل الفرقة في لندن يهتم أساساً بالمرح الحديث ، والمرح الانجليزى الحديث بشكل أخص . فقد افتتح « الوير هاوس » أو « المخزن » - وهى كلمة انجليزية تعنى مخزن أو مستودع البضائع وقد كان المسرح بالفعل مخزناً للبضائع حتى حوله أعضاء الفرقة التجريبية الى مسرح شديد التشيف ولكنه بالغ الحيوية في نفس الوقت - موسمه الأول بأربع مسرحيات حديثة ثلاثة منها لكتاب انجليز جدد بينما الرابعة لامام التجريب والتجديد في المسرح المعاصر وهو برتولت بريخت في مسرحيته (شفايك في الحرب العالمية الثانية) . وهكذا اراد هذا المسرح الجديد أن يؤكد منذ موسمه الأول اهتمامه الشديد والكثف بالتجريب في المسرح الحديث .

وإذا ما عدنا بعد هذه المقدمة الى مسرحية هاورد باركر التي يعرضها (الوير هاوس) الآن سنجد أن هذه المسرحية الجديدة تشكل امتداداً طبيعياً لمسرحيات باركر الثلاث السابقة عليها والتي شاهدها له حتى الآن وهى (المظلب) و (ستروبول) و (مجزرة عادلة) . . . ففى هذه المسرحيات الثلاث ، وفى المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذي بيننا) نجد باركر مشغولاً بموضوع أساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين الملتزمين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا . وهو يعتمد فى هذه المحاكمات الدرامية على أسلوب المسرحية السيكلوجية وعلى منهجها فى بلورة الصراع وتعميره أعماق الشخصيات . وان مزج هذا الأسلوب فى معظم الأحيان بالكثير من أدوات المسرح الملحمى والمسرح السياسى القائم على السرد وإيقاع الحركة السريع واثراء الفكرة المسرحية بنقلها من مستوى الى آخر باستمرار على صعيدى الحدث والمعنى على السواء . وعن طريق المزج بين هذين الأسلوبين الفنيين لا يستطيع باركر أن يبلور لنا ما جرى للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى فى العقود الثلاثة الأخيرة فحسب ، ولكنه يتمكن أيضاً من اعطاء الصورة الفكرية العامة بعداً انسانياً مجسداً وملهوساً ، ومن استقصاء مدى اتساع الفجوة بين رؤى الجيلين القديم والجديد . لذلك نجد فى مسرحياته الأربعة صوراً متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم خلالها تعميرة العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

والواقع أن مسرحية باركر الجديدة تشكل من هذه الزاوية انعطافا واضحا في أسلوب تصويره وتصوره لهذا الصراع . ففي المسرحيات الثلاث السابقة عليها نجد أن ممثل جيل الآباء أما مشلولاً (المخلب) أو مقعداً يتحرك على كرسي ذي عجلات (ستربول) أو مقيد الحركة سجيناً (مجزرة عادلة) وذلك في محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلي لهذا الجيل عن الفعالية ، وبالتالي لمضاعفة مسئولية الجيل الجديد الطليق في جميع هذه المسرحيات والقادر على الفعل والحركة . أما في هذه المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذي بيننا) فإن جيل الآباء ليس طليقاً فحسب ، ولكنه يتمتع أيضاً بالقوة المطلقة . . أى بالسلطة . فالشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية والثتان تنتميان إلى الجيل الماضي هما باربرا لى هنت وزيرة الداخلية في حكومة حزب العمال وناشبول رئيس البوليس السرى أو جهاز القمع السياسى في نفس الوزارة . وهذا ما يجعل هذه المسرحية انعطافاً واضحاً في الرؤية والتنازل ، لأن الجيل الماضي فيها يمتلك الفعالية والسلطة ويحتل في نفس الوقت مركزاً يتيح له التراس على الجيل الجديد والسيطرة عليه . وحتى على الجانب الآخر جانب الجماعة الثورية في المسرحية نجد أن زعيم هذه الجماعة الميجر كادبرى ينتمى هو الآخر إلى الجيل القديم بينما ينتمى معظم أعضاء الجماعة إلى الجيل الجديد .

أما صورة الجيل الجديد في هذه المسرحية فإنها لا تختلف كثيراً عن صورته في سابقتها ، لأنه هنا أيضاً جيل مخيب للأمال كما كان في المسرحيات السابقة . ليس فقط لأنه قاصر الرؤية فعلاً ومجازاً كما في (المخلب) ولكن أيضاً لأنه وقد أثقلته بصمات الجيل الماضي عليه يقع لفريسة محاولته للخلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم أنه سينقذه من وهدة الضياع . ويظل على مدى هذه المسرحيات الأربع يعانى من مرارة الوقوع فى الفخاخ التى نصبها لنفسه أو فى الشراك التى نصبها له الجيل الأسبق . ومع أن طريق الخلاص فى هذه المسرحيات الأربع يوشك أن يكون واحداً ، وهو العمل السياسى الثورى ، فإن تجربة الآباء الثلاثة المقعدين فى المسرحيات الثلاث الأولى ، وسلطة الآباء المتسمنين لمراكز القوة فى المسرحية الرابعة تقف فى هذه المسرحيات الأربع حائلاً دون الأبناء وسلوك هذا السبيل الثورى . ولا يبقى أمامهم سوى التخبط فى فداىء التمرد والتعثر فى متاهات رماله الناعمة ولا يتنبهون إلى عبث جهودهم ولا جدواها الا بعد أن تكون أقدامهم وأرواحهم معا قد ساخت فى رمال التمرد الناعمة . وهذا ما يصيب مسرحيات

هاورد باركر بنغمه مأساوية مريرة ، تقترب في بعض الأحيان من التشاؤم وان اتسمت في معظم الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القائمة فنيا وسياسيا على السواء .

ومسرحية (ذلك الخير الذي بيننا) تماثل سابقتها (مجزرة عادلة) في كونها تسجيلا دراميا لرحلة شخصية من عامة الشعب مع الوعي ... الوعي الانساني الذي ما يلبث أن يتطور في مجراه الطبيعي والحتمي حتى يصبح وعيا ثوريا . وبطل المسرحية الذي تتجمع عنده معظم روافدها هو ذلك الاسكتلندي الشاب بيلي ماكفى الذي عانى من الفقر في لندن كما عاناه في اسكتلندا ، ولم تقدم له لندن حلم الرخاء المادى الذى سعى اليها من أجله واغترب وقطع رحلة الألف كيلو متر ، ولكنها تكشفته عن وجه عبوس وعن تنوعات متنوعة على لحن الفاقة الذى توهم انه قد خلفه وراءه على مرتفعات اسكتلندا الباردة . ومن خلال حياة هذا البطل المسرحى في لندن والتي تنتهى بمحاولة البوليس السياسى التخلص منه باغراقه في اليم نتعرف على روافد عديدة ساهمت في بلورة مأساة حياة ماكفى وفي تقديم صورة عريضة للملامح ومواضعات الواقع الذى تخلقت فيه هذه المأساة واكتملت فصولا . وتبدأ المسرحية في الواقع من نهايتها ، من مشهد اغراق ماكفى في البحر ، ثم تعود بنا بعد ذلك في أسلوب استرجاعى يتميز بسرعة الايقاع وتنوع المشاهد واتساع مدى ومجال الحركة لتقدم لنا قصة حياته كاملة في اشتباكها وتداخلها مع بعض جوانب حياة عدد من الشخصيات التى تغطى المساحة التطبيقية الممتدة من وزيرة الداخلية حتى المتعطلين الباحثين عن عمل ، والمساحة الفكرية الممتدة من أعلى درجات الفكر الثورى الملتزم الى اقصى درجات اللامبالاة والدليية والتحلل الفكرى . وبذلك تكتسب رحلة ماكفى مع الوعي أبعادا اجتماعية وفكرية تجعلها أكثر من مجرد رحلة فردية لتصبح رحلة شريحة اجتماعية فى تعرفها على واقعها وعلى ملامح العالم من حولها وفى استشرافها لمستقبلها وتبلور موقفها ازاء بقية مكونات المشهد الاجتماعى من حولها .

وتبدأ المسرحية رحلة ماكفى مع الوعي منذ وصوله الى لندن باحثا عن حلم الرخاء المادى والعمل المنتظم ، هاربا من أشباح الفاقة والبرد في الشمال . لكن هذا البحث الذى يأخذ مكانه تاريخيا في السنوات الأخيرة التى عرفت فيها انجلترا أعلى نسبة بطالة في تاريخها الحديث ما يلبث أن يفضى به الى التعطل والتسكع في الحانات وادمان أرخص الخمر .. والى التشرد دون مسكن معقول أو مستقر .. أو بمعنى

آخر الى التحول الى صورة تقليدية « لكليشييه » الاسكتلندي في ذهن المشاهد الانجليزى . ولكنه برغم تدهور حالته يظل مليئا بالأمل والثقة في المستقبل ، ومن ثم متمسكا ببعض قيم الشرف الانسانى . وفي حضيض الحانات الرخيصة تقع عيون بعض صيادى البشر عليه ، ويجدون في ذكائه وبساطته ، أو بالأحرى سداخته البريئة ، ما يعتقدون انه خاماة طيبة فيعملون على تجنيده في صفوف البوليس السرى . ولكنهم يحدسون من خبرتهم كصيادين للنفوس البريئة أن تمسكه بقيمة الشرف الانسانى ستحول دون الايقاع به في شبكتهم الجهنمية لو فاتحوه في مسألة العمل كمخبر سرى في صفوف البوليس السياسى . ومن هنا فانهم يعمدون الى توريطة في تمثيلية اغتصاب جنسى مجبوكة الحلقات تستهدف تطويعه وتجنيده والاحتفاظ بسيف مسلط عليه في حالة تفكيره في التلمص من بين أيديهم . اذ يصحبه اثنان منهم ، وقد دفعاه في الحانة الى الافراط في الشراب ، بعد الخروج من الحانة شبه سكارى الى منطقة مظلمة معزولة وقف فيها شاب بسيارته يختلى فيها بعشيقته . فينتزعان العشيقة من بين أحضانها ويفتصبونها او يمثلون ذلك بالتالى وهى تتصنع المقاومة بصورة توحى بأن كل شىء مرسوم ومتفق عليه . حتى اذا ما جاء دور ماكفى الذى رفض ولكنهما الحا عليه حتى قبل وبدا نصف واع يشارك في الاغتصاب ، يظهر البوليس موجهها كشافات الضوء الفاضحة ، التى تحكم اطار اللعبة وتحولها مسرحيا الى صدمة مثيرة للتعزى ، الى ماكفى المتلبس وحده بالجريمة فقد انتهى دور المجرمين الحقيقيين وبدوا وكأنهما بريئان . وتبدأ عملية المساومة بين الذهاب الى السجن بتهمة الاغتصاب - وعقوبتها عدة سنوات ، أو العمل لحساب البوليس السرى ، وزين له العمل حتى بدا وكأنه واجب وطنى وفرصة ذهبية للتخلص من البطالة فقبل ماكفى أن يكون جاسوسا على أبناء طبقته .

ولأنه جند عن طريق الابتزاز فان عمله في البوليس السرى لا يغير من وضعه المادى كثيرا . كما أن دوره كجاسوس على أبناء طبقته يتطلب بقاءه على خط الفاقة حتى يكون على احتكاك دائم بعالم المعوزين وبالبور التى تفرز التمرديين المحتملين ، وحتى يكون طعما جيدا لهؤلاء الذين يريدون تجنيد المتعطلين والساخطين على الوضع الراهن بفروقه الطبقيّة الشاسعة . لذلك نجد أنه يشارك جودبر - وهو مخبر آخر - حجراته ، ويعاهده على الصداقة والأخوة الدائمة . وجودبر هو النقيض الكامل لماكفى .. فاشل ومحدود الامكانيات ولكنه شديد الطموح برجمائى

التكوين والتفكير ، ذو نزعة ميكافيلية ترى أن النجاح المادى والثروة غاية تهرر كل وحتى أحط أنواع الوسائل التى توصل اليها ، لا يعترف بالقيم ولا يأبه بالمبادئ ومستعد للتضحية بكل شيء فى سبيل تسليق السلم الاجتماعى والاقتصادى ، عقلانى الى درجة تجرده من شتى العواطف الانسانية وتحيله الى كائن مخيف جارح وخطير . وكل هذه الموصفات لم تحاول المسرحية أن تقدم أيا منها فى صورة سردية أو خطابية وإنما جسدتها خلال مواقف وملسات سريعة كانت تتبلور فيها هذه الملامح فى ذهن المشاهد فى موازاة تعرفه على رحلة ماكفى مع الوعى . تتجسد كل هذه الملامح خلال الطريقة التى قدم بها نفسه لوزيرة الداخلية وهى تنزله بقاربها مع ابنتها الشابة المتمردة فى بحيرة السربنتين فى حديقة الهايدبارك . وخلال الحوار البرجمائى الذى دار بينه وبين رئيس البوليس السياسى والذى انتهى بتوظيفه فيه . وخلال محاولته للايقاع بالوزيرة التى تكبره بعشرات السنوات ولما فشل استندار الى الابنة الشابة التى رضيت بالاستسلام له كنوع من الاحتجاج على أمها والقيام بما ترفض الأم عمله من منظور أخلاقى أو حتى انفعالى . ثم أخيرا من خلال بيعه لصديقه ماكفى مقابل عشرين قطعة من الفضة ، والصعود درجة فى سلم الترقى الاجتماعى والسلطوى .

أما الشخصية الثالثة التى تنتمى الى جيل الشباب فهى رودا - الابنة الشابة الجميلة لوزيرة الداخلية . والتى تمتلئ بالتمرد والثورة على أمها وعلى كل ما تمثله الأم - الوزيرة العمالية - من قيم سياسية واجتماعية ، ترفض مواصلة التعليم فى الجامعة لأنها لا تريد سلوك الطريق المؤدى الى الطموح والى سلم التوقير الاجتماعى . وتعشق مجموعة من الأفكار الثائرة المشوشة التى تستهدف صدم الأعراف السائدة والتمرد عليها دون أن تعي السبيل الى تغييرها أو تتمكن من تصور العالم البديل حتى يتجاوز رفضها للواقع حدود السخط العبثى أو الصبيانى . لذلك كان من الطبيعى أن ينتهى بها الأمر فى أحضان جودبر الذى أرادت الاستسلام له فى البداية تحديا لأمها ، ثم لما فشل فى مضاجعتها واصلت علاقتها به من منطلق انفعالى ولا أقول انسانى ، منطلق الشفقة عليه والرغبة فى شفائه من العنة وعقد العجز الجنسى ، غير واعية لكونها قد تحولت سواء عن طريق الابتزاز الجنسى أو الانفعالى الى أداة فى يده ، وبالتالي فى يد أشرس أجنحة السلطة التى تمرد عليها .

وإذا كانت هذه الشخصيات الشابة الثلاث تمثل تنوعات مختلفة

على شرائح ضحايا الواقع البريطاني المعاصر ، فان بقية الشخصيات الشابة الخمس التي تتشكل منها الحركة الديموقراطية الثورية هي الأخرى ضحية التورط البريطاني في شمال ايرلندا ، حيث تفجر سخط هذه الشخصيات على المواضعات الجائرة التي حولتهم الى أدوات لقهر ابناء طبقتهم في ايرلندا ، ثم تحول هذا السخط وقد عقلنته رؤى الميجر كادبرى الثورية الى حركة ديموقراطية ثورية تسعى للتغيير وتمتلك مفاتيح المستقبل ومن هنا تشعر السلطات بخطر مثل هذه الحركة وتدفع كل من ماكفى وجودبر الى التسلل الى صفوف هذه الحركة الثورية والتجسس عليها . ويبدأ جهاز القمع السياسى فى نسج شبكة محكمة من الحقائق والافتراءات واساليب التصفية الجسدية للايقاع بهذه الحركة الثورية الجديدة والاجهاز عليها . بصورة تجهز بها المسرحية على فكرة حيدة جهاز الشرطة واعتباره وسيلة فى يد السلطة لتنفيذ القانون . لأن جهاز الشرطة ما يلبث أن يتحول الى فعالية مستقلة لها مصلحتها فى عملية الصراع . ومن هنا فانه يقتال أحد اعضاء هذه الحركة الثورية لارهابها ، ويدفع عميله جودبر الى الادلاء بشهادة زائفة امام الوزيرة عن حيابة الحركة الثورية لأسلحة ومتفجرات لا وجود لها فى الواقع على الاطلاق . لأن البوليس يعرف أن عقلية الوزيرة القانونية ومخاوفها من أن تتحول انجلترا الى شيلي أو البرازيل من السهل المناورة عليها بسبب محدودية معرفتها بالواقع من جهة وانتمائها الى الطبقة المنعمة والسيطرة من جهة أخرى ، بل أن ناثسبول مدير البوليس يقول لها صراحة بأن هؤلاء الذين يتكلمون عن المنعمين والمرفهين انما يعنون اناسا مثلك . ليوقظ بذلك مخاوفها الذاتية ويضعها فى صف أعداء الثورة ورغم رطانتها العمالية المتسريلة برداء ثورى لا معنى له ولا قيمة . ولذلك فليس غريبا أن تبارك بعد ذلك الوزيرة عملية الاجهاز على الجماعة الثورية وقد ترددت فى ذلك كثيرا تحت ستار الدعاوى الديموقراطية واهمية المحافظة على اقدس الحريات الفردية وهى حرية الفسك والعقيدة ، وحرية العمل والتنظيم السياسى المشروع .

وبينما جهاز الشرطة السياسية مشغول بنسج خيوط الأنشطة التي سيصطاد بها هذه الحركة الثورية الطالعة من شرئقة النار والتي أخذت تتخلق داخل صفوف الضباط والجنود ، يكون ماكفى الذى ادمن على حضور أمسيات رجال هذه الجماعة فى أحد المشارب المحلية قد وقع هو الآخر فى أنشطة الوعى ، وبدأت أفكار الجماعة ورؤى قائدها كادبرى الثورية تزيح عن عينيه الفشاوة ، فيقرر الانضمام اليها حقيقة

حتى يمنح حياته قيمة ومعنى . وهذا الفعل في حد ذاته سيحرق البوليس السياسى من أهم أسلحته ضد الجماعة الثورية ، ومن هنا يقرر البوليس التخلص منه ، ليس فقط لخيانته لهم ولكن أيضا لأنه بات قادرا على كشف الاعميهم وافتراءاتهم على هذه الجماعة الثورية . ويلج رئيس البوليس السياسى فى الحصول على تفويض الوزارة للتخلص منه ، والوزارة حائرة أمام اغراق رئيس الشرطة فى استعمال هذه المصطلحات الغامضة مثل التخلص منه . . وطلبه بأن يكف من اساءة استعمال اللغة وان يكون واضحا ، لأن اساءة استعمال اللغة هى السبيل الى تشويه القيم وبالتالي الزاية بالانسان . ولكن رئيس الشرطة ينجح فى الحصول على موافقة الوزارة على التخلص من هذا العميل القديم اى قتله . ويستخدم جودبر الذى يستخدم بدوره رودا فى القبض على ماكفى الذى هرب وقرر اعلان الحرب على جهاز الشرطة السياسية . ويقبض على ماكفى ويصعبه رئيس الشرطة هو والحارس الخاص للوزارة فى قارب الى عرض اليم ثم يلقونه هناك . . فى هذا المشهد الذى بدأت به المسرحية . . وتنتهى المسرحية به وقد صارع الأمواج ووصل منها الى الشاطئ مصرا على مواصلة النضال ضد صيادى البشر وكل القوى المعادية للانسان . وبكل من جودبر ورودا وقد قتلا بأيدى أحد أعضاء الحركة الثورية جزاء على خيانتهم الفاضحة .

لأن المسرحية تعتمد على النقلات السريعة وعلى التوازي كاسلوب بنائى يبرز حدة المفارقات فى الحدث والشخصية فقد استطاعت أن تقدم عالما ثريا بالرؤى والدلالات خلال أقل من ثلاث ساعات وعبر أكثر من ثلاثين شخصية رسمت كلها بضربات حادة سريعة ودالة معا . وقد كان أسلوب التوازي من أهم الوسائل البنائية فى توسيع أفق المسرحية اجتماعيا وفكريا على السواء . . فهناك التوازي بين تجنيد الحركة الثورية لأنصارها من وسط النيران التى تنضج الوعى وتكشف البصيرة، وتجنيد البوليس السرى لعملائه من الحانات ومبسات الانتهازيين والمتعطلين ومحترفى الجريمة . وهناك التوازي بين أسلوب الحركة الثورية فى النقاش والاقناع ، وأسلوب البوليس فى الابتزاز واستخدام الجنس والجريمة . وهناك موازاة أخرى بين ما يحدث فى شيلي والبرازيل حيث السيطرة المطلقة للبوليس السياسى والتزييف الرهيب للشعارات وبين صعود نجم البوليس الانجليزى ومطابته المستمرة بمزيد من السلطات والاستثناءات التى تمكنه من أحكام قبضته على الواقع .

وهناك موازنة رابعة بين علاقة الوزارة بابنتها رودا .. هذه العلاقة القائمة على الصراع وتعارض الارادات واختلاف المناهج التي تؤدي لحدّة المفارقة ومزاوتها الى نفس الطريق وبين علاقة ناتشبول بابنته المريضة بالشلل التي توقف نموها العقلي عند حدود السابعة بينما هي في الرابعة عشرة ، والتي يتاجر بها ناتشبول ويستخدمها كورقة ابتزاز انفعالي ناجحة المفعول . هذا على المستوى الظاهري للموازاة والمفارقة ، أما المستوى الأعمق والذي نجد فيه أن الفكر الاصلاحى - فكر حزب العمال - الذى تعتقه الأم لا ينبج الا فكرا متمردا ساخطا قاصر الرؤية وعاجزا ، فان الموازنة تتم فيه بين هذا وبين الحقيقة القائلة بأن الارهاب البوليسى لا ينبج الا الشلل والعجز والانحطاط العقلى .

وعلى نفس هذا المستوى الأعمق للتوازي نجد تلك الموازنة بين ما تتوهمه الشخصية عن نفسها وواقعها وبين حقيقة هذه النفس وذلك الواقع . ويتمثل هذا أكثر ما يتمثل فى كل من الوزارة باربرا وابنتها رودا . فبينما تتوهم رودا انها بتمردها الساخط على أمها تقوم بعمل مجد فى مقاومة وتصحيح ما تعتقد انه خطأ ، وفى تجنب موقف اللامبالاة القاتلة التى دفعتها الى التمرد عندما شاركت أثناء دراستها الجامعية فى فرقة مسرحية تجريبية كانت تعرض ما يسمى بمسرح مشاركة الجمهور .. وكان العرض يتضمن اختيار أحد المشاهدين وجره الى الخشبة وتجريده من ملابسه وسرقته والجمهور صامت ازاء كل ما يحدث لا صرخة احتجاج ولا محاولة لايقاف تدهور الموقف ، فقد قر فى الاذهان أن كل ما يدور هو جزء من قواعد اللعبة . وقد كان هذا الصمت المريب والمتواطىء هو ما أثارها ودفعها للتمرد .. ولكن عندما تدور أحداث الخيانة أمام عينيها ويسلم جودبر أمامها ماكفى وحتى بمساعدتها لا تفعل سوى أن تهدد بكلمة احتجاج تافهة وقد عجزت عن ادراك حقيقة ما يدور ومدى بشاعته أو درجة تورطها فيه . واذا انتقلنا للأم سنجد انها هى الأخرى تعاني من نفس هذه المفارقة .. اذ تتصور انها بتسهيلها مهمة الاجهاز على هذه الجماعة الثورية تحمى النظام الانجليزى الديمقراطى من التدهور والوقوع فى أيدي الارهاب بينما هى فى الحقيقة تفتح الطريق أمام ارهاب من نوع أخطر ، وهو ارهاب البوليس السرى وتسلطه .. بصورة نجد معها أن خوفها الدائم من مثلى شيلى والبرازيل ليس فى الواقع الا نوعا من العصاب الذى يعمى بصيرتها عن ادراك تورط جهاز وزارتها نفسه فى ذات الطريق .

من خلال كل هذه المفارقات والتوازيات تتحول المسرحية الى تعليق شديد الجراءة على تفاصيل الواقع البريطاني الذي كان للمسرح الثوري والتجريبي فضل تعرية الكثير من مواطن الداء فيه . وفضل التنبيه الدائم والمتكرر الى خطر الفاشية واستشراء النزعة الارهابية بين مؤسساته . كما تمكنت المسرحية من خلال تصويرها لفضالة وضعف ذلك الخير الذي بيننا ولاستشراء وتضخم هذا الشر الذي يحكمنا أن تكون صدمة درامية للمشاهد تستهدف دفعه الى اعادة التفكير فيما يدور في واقعه والى رؤية هذا الواقع بعيون جديدة ومن منطلق جديد .

اكتوبر ١٩٧٧

لندن

جون بريستلى وفداحة المسئولية الانسانية

حصل الكاتب الانجليزى العجوز جون بوينتون بريستلى هذا الشهر على ارفع الأوسمة الأدبية الانجليزية تقديرا للدور الكبير الذى أداه فى التعبير عن الشخصية الانجليزية وفى المحافظة على ملامحها التقليدية . واغتنمت بعض دور النشر هذه الفرصة لتعيد طبع بعض كتبه أو لتخرج من مخازنها أعماله القديمة وتضعها فى واجهة معروضاتها . كما انتهزت بعض الفرق المسرحية فرصة هذا التكريم وقدمت بعض أعماله على المسرح . وقبل أن أعرض هنا لواحدة من أهم مسرحيات هذا الكاتب الانجليزى ، الذى يحتفى به العالم الثقافى هنا والذى لا يعرفه القارئ العربى جيدا ، والتى تعرض الآن بنجاح كبير على مسرح « الشو » فى لندن ، لابد من كلمة سريعة عن حياة هذا الكاتب وعن الدور الذى اضطلع به فى واقع الأدب الانجليزى الحديث .

وقد ولد جون بوينتون بريستلى فى مدينة براد فورد ثم انتقل الى كلية الثالوث المقدس بجامعة كيمبريدج حيث أنهى دراسته الجامعية فيها . وقد تزوج ثلاث مرات . الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٦ أما الثالثة فقد كانت عام ١٩٥٣ . واشترك فى الحرب العالمية الأولى وأصيب فى ميدانها ثلاث مرات أيضا . وبدأ حياته الأدبية عام ١٩١٨ عندما نشر ديوانه الشعرى الأول (بطل القوافى) ثم توزعت حياته الأدبية بعد ذلك بين ثلاثة فنون هى الرواية والمسرح والنقد الأدبى .

وفي مجال الرواية نشر أكثر من عشر روايات حاولت أن تصور حياة الانجليزى العادى فى مقاطعة يوركشاير على الأخص ، وإن تبرز حسسه المرضى بالفوارق والمواضعات الاجتماعية وميله الفطرى الى الفكاهة والتأمل والتعبير الخاص عن الذات . ومن أهم هذه الروايات (الأصدقاء الطيبون) ١٩٢٩ و (رصيف الملاك) ١٩٣٠ و (ضوء النهار يوم السبت) ١٩٤٣ و (يوم مشرق) ١٩٤٦ و (عيد عند الجسر البعيد) ١٩٥١ و (الامبراطوريات البائدة) ١٩٦٥ و (انه لبلد قديم) ١٩٦٧ و (رجال الصورة) التى صدرت فى جزئين عام ١٩٦٨ الأول (خارج المدينة) والثانى (نهاية لندن) .

أما فى ميدان المسرح فقد قدم عددا وفيرا من المسرحيات بالرغم من أن مسرحيته الأولى (مفترق الطرق) عام ١٩٢٩ لم تلق نجاحا ملحوظا ولم تكن تبشر بأى مستقبل مسرحى واضح . لكن مسرحياته التى تتابعت بعد ذلك ما لبثت أن أكدت قدرته الفائقة على تصيد الحوارات والمواقف الدالة على شخصية الانجليزى العادى والقادرة على سبر أغواره والتعرف على موقفه واتجاهه أزاء الكثير من القضايا . وقد ظهرت له مجموعة كبيرة من المسرحيات من أبرزها (ركن خطر) ١٩٣٢ و (ايكه لاورنم) ١٩٣٤ و (نهاية عدن) ١٩٣٤ و (الزمن وأسرته كوناوى) ١٩٣٧ و (كنت هنا من قبل) ١٩٣٧ و (موسيقى فى الليل) ١٩٣٨ و (عندما نتزوج) ١٩٣٨ و (جونسون أهم من جوردون) ١٩٣٩ و (لقد جاءوا الى المدينة) ١٩٤٣ و (زيارة المفتش) ١٩٤٧ و (شجرة اليزفون) ١٩٤٨ و (فم التنين) ١٩٥٢ و (الكونتيسة البيضاء) ١٩٥٤ و (السيد كيتيل والسيدة مون) ١٩٥٥ و (القفص الزجاجى) ١٩٥٧ وغيرها .

وقد كتب بريستلى الى جانب القصة والمسرحية المقالة والدراسة الأدبية طوال حياته . كمالقى الكثير من الأحاديث الاذاعية التى لقي بعضها جماهيرية واسعة وخاصة أحاديثه الأسبوعية أثناء الحرب العالمية الثانية التى كانت تمنح المستمع الثقة فى وطنه والأمل فى الانتصار على النازية والفاشية . وقد جمع الكثير من أحاديثه ومقالاته فى كتب بعد ذلك كما كتب بعض الدراسات الأدبية فى صورة كتب ومن هذه الكتب (رحلة انجليزية) عام ١٩٣٤ و (الأدب والانسان الغربى) ١٩٦٠ و (أمير المتعة وامارته) ١٩٦٩ و (الادوارديون) ١٩٧٠ و (مقالات عقود خمسة) ١٩٦٩ وغيرها . وقد جنح بريستلى فى معظم دراساته الأدبية

«نحى انطباعيا يهتم بتفرد العمل الفنى ولكنه لا يمتلك ازاءه منهجا متكاملًا ، ويعوض عن غياب هذا المنهج بعميق ملاحظاته ونفاذ بصيرته .

ولما كان من الصعب تناول أعمال بريستلى بأى قدر من التفصيل فى هذه المقالة القصيرة ، فاننا سنتريث قليلا عند مسرحيته (زيارة المفتش) التى تعرض الآن فى لندن حتى يتتبع حديثنا عن التعميم المخل وحتى نكسب بعض تعميماتنا السابقة وجها مجسدا . ومن البداية أحب ان أشير الى أن مسرح بريستلى ينقسم عامة الى قسمين رئيسيين أولهما هو مسرح الانماط الاجتماعية وملاهى الطبقة الوسطى بحياتها المنزلية المألوفة وهو مسرح ينطوى على قدر معقول من النقد الاجتماعى والى هذا القسم الأول تنتمى معظم مسرحياته ومنها المسرحية التى سنتناولها هنا . أما القسم الثانى فانه يندرج تحت لواء التجريب أكثر ويحاول أن يقدم تطبيقات درامية لقضية الزمن وخاصة بالصورة التى سادت فى الأدب الانجليزى فى الثلاثينات والأربعينات لدى ويلز - الذى كان من أصدقاء بريستلى الحميمين - وغيره من الكتاب . . ومن مسرحيات هذا القسم (كنت هنا من قبل) و (الزمن وعائلة كونواى) و (لقد جاءوا الى المدينة) . . ورغم أهمية مسرحيات هذا القسم الثانى لآى دراسة تتبع اتجاهات التجريب فى المسرح الانجليزى ، فان مسرحيات القسم الأول هى التى حظيت بالاهتمام الشعبى والجماهيرى . وهى التى يعاد عرضها الآن فى أكثر من مسرح انجليزى .

وتقوم فكرة مسرحية (زيارة المفتش) على أن فى حياة كل منا بعض المواقف والتصرفات التى يتصور انها عرضية وتافهة ولكنها تلعب دورا هاما وبالأحرى مأساويا فى حياة الآخرين . . وتطرح قضية مدى مسئولية الفرد عن تصرفاته العرضية . ومدى قدرته على الحكم الصحيح على المواقف والأشخاص . والأهم من ذلك كله مدى قدرته على التغير ومواجهة النفس أو بالأحرى محاكمتها . وتدور أحداث المسرحية فى بدايات العقد الثانى من هذا القرن ، وهى الفترة التى كانت فيها انجلترا مفعمة بالرضا عن النفس الى حد التخمة . تدور فى منزل أسرة من الطبقة الوسطى التى نجح عائلها العصامى فى الارتفاع بأمرته درجة فى السلم الاجتماعى . حيث نجد الأب أرثر بيرلنج وزوجته سايل وابنته شيللا وابنه اريك يحتفلون حول مائدة العشاء بخطبة شيللا الى جيرالد كروفت الارستوقراطى عريق المحتد بصورة يتبدى فيها رضا الأسرة وسعادتها بهذا القران الذى يبرهن على مدى نجاحها الاجتماعى .

هنا يجيء الخادم ليعلن أن هناك مفتش بوليس يريد أن يرى الأب، ويدخل المفتش ليسأل الأب عن اسم فتاة نقلت إلى المستشفى قبل قليل وانتحرت وكانت حاملا . ونعرف انها كانت تعمل منذ سنوات في مصنع الأب وأنه فصلها لما طالبت بزيادة أجرها . ويتفتح التحقيق عن فداحة مسؤولية الأسرة عن هذه الجريمة . فنعرف أن شيلا كانت هي الأخرى السبب في فصل هذه الفتاة من المتجر الذي عملت به بعد أن فصلت من مصنع أبيها ، وذلك لأنها حنقت على أن الفتاة أجمل منها وأحست خطأ بأنها تبتسم سخريه من عدم لياقة ثوب ما عليها . وانها بعد ذلك وقعت في طريق جيرالد الخطيب الذي نام معها وهيا لها منزلا لفترة ثم تركها . وانحدرت بعد ذلك الى الخطيئة وعملت في احدى الملاهي الليلية التي كان يتردد عليها المراهق ايريك فأحبها وحملت منه وكان يسرق الأموال من مصنع والده وينفق عليها ولكنها لما عرفت ذلك رفضت اخذ أى أموال منه . وذهبت الى جمعية خيرية تديرها الأم تطلب عونا فأذهل الأم ادعاءها بأنها على علاقة باسم بيرلنج وحرمتها من المعونة وطردتها واستخدمت نفوذها ضدها ، وضاق الحال بالفتاة فشربت مادة سامة ونقلت الى المستشفى وماتت .

الى هنا تبدو قصة المسرحية عادية للغاية ، وربما تميل الى الافتعال والتلفيق . ولكن تجميع جزئيات وتفاصيل القصة خلال التحقيق وفي الغياب الكلى لمن تدور حوله كل الأحداث قد تم بمهارة وحذق ساعدا على كسر حدة الافتعال . كما أن المسرحية تبدأ بحق بعد هذا الكشف أو هذا الضوء الجديد الذي يرى فيه كل فرد من أفراد الأسرة افعاله في ضوء جديد . فيحاول البعض أن يستأثر بالمسؤولية بينما يعمل البعض الآخر على التنصل منها .. ويمضى المحقق بعد أن جمع أجزاء اللفز وكشف ما يريد من المعلومات عن المنتحرة . وتبقى الأسرة وحدها ، وقد انقسمت الى قسمين الأب والأم في جانب يحاولان التهوين مما جرى ويبرآن نفسيهما وابنيهما معا من كل مسؤولية . والفتاة والابن في جهة أخرى يحسن كل منهما بأنه هو الذي دفع هذه الضحية الى الهاوية .. ولا ينكر الابن والبنت نفسيهما فحسب ولكنهما ينكران ابويهما أيضا وقد تمزقت عن وجعهم أقنعة الاخلاقيات الزائفة ، وحاول كل منهما أن يجد لنفسه بلسما يشفيها من أكارار الاحساس بالذنب ، وان يتعللا بأن كل هذا لم يحدث .. فيكشفا عن أن لا مفتش بوليس في هذه الناحية بهذا الاسم ، ويحملا بعض تصرفاته أكثر مما تحتمل . ويحاولا التخفيف عن الأبناء واقناعهما بنسيان ما جرى .

لكن صدمة الأبناء ليست فيما جرى نفسه بقدر ما هي في موقف أبويهما وأسلوبهما في التعامل معه . ولا تترك المسرحية هذا الموقف المعلق بل تنتهي بمكالمة تليفونية تؤكد أن هناك فتاة انتحرت في مستشفى الحى وأن مفتش بوليس قادم لزيارة الأسرة عليها تفيق من أوهام التعلل بلا مسئوليتها عما جرى . وتحاول مواجهة النفس والواقع من جديد . بالصورة التى تتجاوز بها المسرحية حدود المسرحية الاجتماعية الضيقة لتطرح الكثير من الرؤى والأفكار الهامة حول الشخصية الانسانية وحول مسئولية الانسان الفادحة عما يدور في العالم الذى يعيش فيه .

لندن

ابريل ١٩٧٨

توم ستوبارد واطرف نقد لأنجح مسرحية

حطمت مسرحية (مصيدة الفيران) كل أرقام النجاح القياسية لتصبح الآن وبعد مرور ٢٥ سنة على عرضها أطول المسرحيات عرضا في العالم . . وقد كانت أطول فترة استمر فيها عرض أى مسرحية من قبل هى ٢١ سنة وقد سجلت هذا الرقم مسرحية (السكير) التى استمر عرضها فى لوس انجيلوس من ١٩٣٢ حتى ١٩٥٣ . أما مسرحية (مصيدة الفيران) فقد افتتحت فى لندن فى ٢٥ نوفمبر ١٩٥٢ بمسرح (الامباسادور) ولا تزال تعرض من وقتها حتى الآن بصورة مستمرة تغير فيها الممثلون عدة مرات وتغير المسرح مرة اذ نقلت عام ١٩٧٤ الى المسرح المجاور (مسرح سانت مارتن) الذى لا تزال تعرض على خشبته حتى اليوم . وقد شاهد المسرحية أكثر من أربعة ملايين متفرج ، كما مثل فيها طوال هذه الفترة أكثر من ١٤٠ ممثلا ، علما بأن عدد شخصيات المسرحية ثمانى شخصيات فقط . وقد أصبحت المسرحية فعلا أحد معالم لندن السياحية التى يزورها السياح من باب حب الاستطلاع أكثر مما يزورونها شغفا بها كعمل درامى . نسيت أن أقول ان مسرحية (مصيدة الفيران) من تأليف الكاتبة البوليسية المشهورة أجاثا كريستى كتبها فى البداية كتمثيلية للاذاعة بعنوان (ثلاثة فئران عمياء) ثم أحالتها بعد ذلك الى مسرحية لم تقدر أبدا أنها ستنجح هذا النجاح الخارق والتجارى فوهبت حقوق التأليف منها لحفيدها الذى كان فى السابعة من عمره وقتها والذي تجاوز الآن الثلاثين - لا يزال

يتسلم كل صباح كما في الأسطورة القديمة تلك البيضة الذهبية التي تبيضها له تلك الدجاجة المسحورة كل مساء . فالمسرحية الناجحة في لندن - كما قال سومرست موم - تشبه صنوبرا مفتوحا على حسابك في البنك تنزل منه النقود بلا توقف . لأن كاتب المسرحية هنا يحصل يوميا على نسبة تتراوح بين ١٥ - ٢٠٪ من ريع شباك التذاكر .

وقد قاومت منذ مجيئى الى لندن مشاهدة هذه المسرحية ، فقد قرأت العديد من قصص أجاثا كريستى في بواكير الشباب ، وشاهدت عرضا رديئا لترجمة رديئة لمسرحية (مصيدة الفيران) هذه في القاهرة قبل أكثر من عشر سنوات - وقد ترجمت المسرحية وعرضت في أكثر من أربعين بلدا . فما الداعي لاهدار ليلة واهدار عدد من الجنيهاات معها في مشاهدة عمل من هذا النوع . لكن ظهور مسرحية توم ستوبارد (الفتش الحقيقى هاوند) التي يسخر فيها من مسرحية (مصيدة الفيران) ومن ظاهرة نجاحها ، والتي تعتمد على حبكة عبثية مؤسسية على عقدة مسرحية أجاثا كريستى ، دفعتنى الى الذهاب لمشاهدة (مصيدة الفيران) حتى تكتمل متعتى واحاطتى بمسرحية توم ستوبارد . وكنت أعرف أن (مصيدة الفيران) قد أصبحت من معالم لندن السياحية الى درجة أن الكثير من مكاتب الرحلات تضعها في برنامجها ، فلم تدهشنى جماعات السياح الأمريكان وهم يصلون الى المسرح في أكثر من حافلة ضخمة ، ولكن الذى أدهشنى حقا أن أجد عرضا نظيفا ممتعا ومسلما في آن واحد . صحيح انه من نوع تلك العروض التي لا تترك في النفس أثرا ، ولا تستثير فيك أى رغبة في التفكير اللهم الا الاعجاب بذكاء المؤلفه وباحكام الحكمة الدرامية ، لكنه في نفس الوقت عرض مسرحى تقضى معه سهرة ممتعة ومسلية ، تستحوذ فيها أحداث المسرحية على اهتمامك ببوليسييتها وخفة ظلها ، ويستأثر فيه التمثيل بالاعجاب والخراج بالتقدير . لكنك بعد ذلك لا تخرج من المسرحية بكثير أو قليل .

وتدور المسرحية - كمعظم قصص أجاثا كريستى - حول جريمة وحلها ، لكن المؤلفه لم تعجبها جريمة وقعت وانتهت وتتبع معك أحداث فك الغازها ، بل تجعلها جريمة لها حضور مستمر يشكل عامل ضغط درامى على حاضر الحدث الذى يجرى على المسرح . فالمجرم الذى ارتكب جريمته الأولى في لندن ، جاء الى فندق ريفى هادىء يبحث عن ضحية أخرى . وتدور أحداث المسرحية في هذا الفندق أو المشوى الريفى الصغير ، حيث نعرف أن للمجرم الهارب من الشرطة ضحيتين آخرين

يطلبهما بالإضافة الى الضحية الأولى انتقاما لمقتل اخيه الطفل . وما أن ينتهى الفصل الأول حتى تسقط ضحية ثانية ، ولكن الموقف المسرحى لايزال تحت وطأة ضغوط الجريمة الثالثة المنتظرة . ونعرف أن الضحية الأولى هى الأم البديلة التى حكمت المحكمة بإيداع المجرم وشقيقه الطفل القتل وشقيقته معها فأساءت معاملتهم حتى سقط الصغير ميتا . وأن الضحية الثانية هى القاضية التى حكمت بإيداع الاخوة الثلاثة لدى هذه الأم القاسية . وبالطبع وحسب أسلوب أجاثا كريستى الأثير فان التفتيح التدريجى للحدث يلقى بظلال الشك على معظم شخصيات المسرحية ما عدا شخصية المجرم الحقيقى . وقبل أن يرتكب جريمته الثالثة التى نعرف أن ضحيتها هى المدرسة التى حاول الطفل الصغير أن يستنجد بها فكتب لها ، ولكنها تعترف بانها كانت مريضة ومتفعبة عن المدرسة ولذلك لم تتسلم الخطاب الا بعد وفاة الطفل . ومن هنا تنضح براءتها ويتردد المجرم المتخفى فى رداء ضابط البوليس فى قتلها فيقبض عليه . وتنتهى المسرحية بمعرفة شخصية المجرم الحقيقى وبالكشاف كل عقد المسرحية الثانوية ، ويتقدم الممثل الذى قام بدور المجرم المتخفى ليناشد المتفرجين وهم يحيون الممثلين فى نهاية العرض بالا يخبروا اسدقاءهم بالحل . لأن هذا النوع من المسرحيات يعتمد كلية على التوتر القائم على التوقع والتخمين وترجيح الاحتمالات طوال العرض .

هذه هى الخطوط العامة لمسرحية أجاثا كريستى التى يستمر عرضها بنجاح على المسرح التجارى فى لندن منذ ربع قرن وحتى الآن . فكيف تناول كاتب مسرحى جاد مثل توم ستوبارد هذه المسرحية بالنقد والهجاء فى مسرحيته (المفتش هاوند الحقيقى) التى عرضتها فرقة (ايلانج فيك) المسرحية . وتوم ستوبارد - على عكس أجاثا كريستى - ينتمى الى حركة المسرح الانجليزى الجاد وليس الى المسرح التجارى . وتنتمى أعماله الى النزعة المضادة للعبثية فى المسرح ، وهى نزعة تستخدم الكثير من أدوات مسرح العبث الفنية التى تمزج الملهاة بالمأساة لخلق ما يمكن تسميته بالملهاة الجادة والساخرة . وقد انتهج فى معظم أعماله طريق السخرية الحادة والمريرة من أى موضوع يتناوله ، وقد بدأ حياته المسرحية قبل أكثر من عشر سنوات بمسرحية (روزنكرانتس وجيلند ينشتيرن ميتان) عام ١٩٦٦ التى يسخر فيها من تيار مسرح العبث بصورة أحال معها كل حيل ومقولات هذا المسرح الى الاعيب فارغة تشير الرثاء والسخرية . وقد كتب ستوبارد بعد ذلك العديد من

المسرحيات كان أنضجها (القافزون) عام ١٩٧٢ و (مهازل مسرحية) عام ١٩٧٤ و (الفسيل القدر) عام ١٩٧٦ وكلها مسرحيات تعتمد أسلوب الملهاة الساخرة من موضوع على درجة كبيرة من الجدية . وتحاول مسرحية (المفتش هاوند الحقيقي) أن تسخر بمرارة من فكرة النجاح التجارى للمسرحيات البوليسية الرخيصة في محاولة لاستقصاء أبعاد هذه الظاهرة وللتعرف على أسباب تدنى الذوق العام ولتوعية هذه المؤسسة التجارية التي يتخلل فيها الفن عن أهم وظائفه اكتفاء بوظيفة واحدة هي التسلية . وستوبارد يعترف في أكثر من حديث أدبى معه بأهمية عنصرى الترفيه والتسلية في المسرح والا لفقد المسرح جمهوره وتحول الى تجارب فنية قاصرة على قاعدة ضيقة من المتفرجين . ولكنه في نفس الوقت يؤكد على ضرورة توظيف هذين العنصرين في استقطاب جمهور المسرح العريض الى قضايا وأعمال أكثر عمقا وشمولا ، وإلى أعمال مسرحية أكثر نضجا وجدية . والواقع ان ستوبارد لم ينجح كلية في تحقيق التوازن المطلوب والخرج بين عناصر الترفيه والتسلية وجدية الموضوع وعمقه الا في مسرحيته (مهازل مسرحية) .

غير أن (المفتش هاوند الحقيقي) تنجح هي الأخرى الى حد ما في تحقيق بعض هذا التوازن الدقيق والخرج . وخاصة في أرجاعها لأسباب نجاح الكثير من المسرحيات التجارية الى عناصر خارجة كلية عن العمل المسرحى ذاته . وفي تناولها الساخر لأسلوب هذه المسرحيات البوليسية في اجتذاب الجمهور . وفي مبالغاتها الدرامية التي تهدف الى كشف عناصر السخف والسذاجة في هذا النوع من المسرحيات البوليسية ، وفي فهمها الناضج للمسرح كمؤسسة اجتماعية يقول تناولها من شتى زواياها الكثير عن الواقع الاجتماعى الذى ظهرت فيه في نفس الوقت الذى يكشف لنا عن طبيعتها الخاصة كمؤسسة اجتماعية لها خصائصها النوعية . وتعتمد مسرحية ستوبارد على أسلوب المسرح داخل المسرح . فنحن نرى ناقلين مسرحيين مشهورين جاء لمشاهدة عمل مسرحى للكتابة عنه في صحف الصباح . ومن هنا فانهما يدونان النقاط الهامة ويجمعان بعض الملاحظات ويحاول اقلهما سنا وخبرة وهو الناقد (مون) أن يخرج بخط عام عن موضوع المسرحية في الوقت الذى يلجأ فيه الناقد المحنك الآخر (بيردبوت) الى الجمل المحفوظة وإلى الاهتمام بالمثلثات كنساء قبل أن يكن فنانات . ويكشف لنا حوارهما طوال عرض المسرحية من جانب هام من جوانب المؤسسة الاجتماعية المسرحية . وعن أسلوب عمل هذه المؤسسة من الداخل ، وعن الفساد

الأخلاقي الذي لا يتمثل فقط في الولع بالنساء واقتراف الخيانات الزوجية ، وإنما في توظيف نفوذ النقد الصحفي للأعمال المسرحية في تحقيق مآرب شخصية وفي الانتقام من البعض ومجاملة البعض الآخر . بصورة تعتمد فيها مسألة التهليل لعمل مسرحي على عوامل كثيرة خارج نطاق العمل ذاته .

أما المسرحية التي يشاهدها الناقدان فإنها محاكاة ساخرة وبارعة معا لمسرحية أجاثا كريستي (مصيدة الفيران) تستخدم الحيل البوليسية التي تعتمد عليها مسرحية أجاثا كريستي بصورة كاريكاتيرية وهزلية تدفعنا الى التساؤل كيف استطاعت مثل هذه الحيل المبتذلة الساذجة ان توقعنا في حبالها . لكنها محاكاة تتضح فيها خصائص مسرح ستوبارد أكثر مما تعتمد على حيل كريستي . وتظهر فيها مهارته البارعة في اللعب بالكلمات ذات الدلالات المزدوجة ، وفي صياغة حوار ينطوي على أكثر من مستوى للمعنى ، وفي تطوير الحدث بإيقاع سريع لا حشو فيه ولا تلكؤ ، وفي رسم شخصيات لها أعماق نفسية وملامح ثقافية واجتماعية واضحة بضربات سريعة ومقتدرة . وإذا كانت مسرحية كريستي قد حافظت على التوتر الدرامي للحدث من خلال وقوع الموقف المسرحي فيها تحت تهديد عملية القتل الغامضة ، فإن مسرحية ستوبارد حاولت أن تشتت هذا التوتر الدرامي ، لا بتعليقات الناقدين وحدها وإنما بافتتاح المسرحية بجملة رجل ميت على المسرح ، تضعها المسرحية على الخشبة طوال الوقت بينما يدور الحدث في تجاهل تام لها برغم حضورها الذي يفرض نفسه على الجمهور والحدث . وكان المسرحية تسخر بمرارة من الأساس الذي تنهض عليه مسرحية كريستي . . . وهو وجود جريمة مجسدة واستمرار الحدث في التطور من خلال شخصيات مهددة كلية بالموت ولكنها تتصرف وكأن لا خطر هناك ، في سلبية ولا مبالاة غريبتين . كذلك اللامبالاة الملهوكة من أبطال مسرحية ستوبارد بالجملة الواقعة على المسرح والتي لا يعيرها أي منهم التفاتا ، والتي نكتشف في نهاية المسرحية انها جملة الناقد المسرحي الذي غاب فاستعاضوا عنه بذلك الناقد المبتدئ (مون) .

أما أحداث المسرحية فإنها تدور في قصر ريفي لسيدة أرستقراطية تستضيف إحدى صديقاتها وتلعبان التنس سويا ، ثم نسمع خبرا في الاذاعة بوجود مجنون خطر في المنطقة ، ويدخل زائر وسيم ثمير المسرحية بطريقة أجاثا كريستي الشكوك حوله بصورة نتأكد معها من

برأته من تهمة انه المجنون الخطير الذي يقتل النساء . ونعرف انه كان على علاقة بالصديقة الزائرة ، وهى المثلة التى كان الناقد (بيردبوت) على علاقة بها وشهد يتناول العشاء معها امس كمقدمة لمديح تنويعه فى نقده للمسرحية غدا ، ويحاول بيردبوت ان يقنع (مون) ببراعتها كمثلة . ولكن الشاب الوسيم (سايمون) يغازل المضيفة صاحبة القصر وهى الليدى ميلدون التى لاتزال وفيه لزوجها الذى اختفى منذ فترة البرث ميلدون . ومن خلال حديث حول مائدة ورق اللعب التى تضم ثلاثتهم نتعرف على ملامح علاقة تولد بين سايمون والليدى ميلدون الجميلة . ولكن سايمون يكشف قتيلا فى الصباح . وفى نفس الوقت نتعرف على الرائد المتقاعد ماجنوس ميلدون وهو مقعد أيضا يتحرك فى كرسي متحرك ويدعى انه عم البرث الغائب الذى كان يعيش فى الخارج ثم جاء ليقم فى القصر . وما أن تنتهى دورة الحدث هذه حتى نحس بمشاعر الناقد بيردبوت وقد تحولت من الاعجاب والتهليل لصديقته المثلة التى قضى وطره منها بالأمس والتى تلعب دور الصديقة (فيليسيا كابينجهام) الى الاعجاب بالمثلة التى تلعب دور الليدى ميلدون اذ يكشف جمالها الارستقراطى واستدارات جسدها الناضجة . . . ويقفز من مقصورته الى الخشبة يهئها ويغازلها فتشير الى علاقته بفيليسيا التى يجب بانها كانت علاقة عابرة وانتهت - يجب بنفس الكلمات التى احاب بها سايمون من قبل . وفى ايقاع سريع يتكرر كل ما حدث من قبل فى زيارة سايمون مع بيردبوت ، من لعب للورق الى تبادل بالالفاظ الخفية بين بيردبوت وماجنوس وهو ما حدث بالضبط بين ماجنوس وساييمون من قبل . كل ما يتغير عما جرى من قبل هو تساؤل بيردبوت عن شخصية الجثة الميتة التى يكشف فيها الناقد المفقود ، ويقوم ماجنوس المقعد فنتبين انه ليس مقعدا ، ويقتل بيردبوت ، ثم ينزع عن نفسه قناع التنكر فتعرف فيه الليدى ميلدون على زوجها المفقود ، لكن هذا الزوج المفقود ليس الا واحدا من الوجوه المتعددة لهذه الشخصية المزاوغة ، ولا يلبث ان يخلق هذا القناع أيضا فيتعرف فيه الناقد المسرحى (مون) على ناقد مسرحى عتيق تخلص بهذه اللعنة من اهم منافسين له فى الميدان وتربيع الآن وحده على عرش النقد المسرحى . اما الناقد المتندى (مون) فقد شاهد اللعبة وعرف وحده كل اسرارها فلا مئاص اذن من التخلص منه هو الآخر . وهكذا تنتهى المسرحية بخل كل عقدها الرئيسية والثانوية والتخلص من بعض اجزاء المؤسسة المسرحية لصالح اجزاء أخرى .

ومع تشابك حبكة المسرحية وتعقد بنائها الدرامي فإنها في الواقع مسرحية قصيرة لا تزيد مدة عرضها عن الساعة الواحدة الا بقليل . لأنها تعتمد على الايقاع السريع الذي يتصاعد باستمرار ليعرى القناع عن وجه بعض الحيل الفارغة التي يعتمد عليها المسرح التجارى وليبرهن في الواقع على أن أحداث مسرحية طويلة ناجحة مثل (مصيدة الفيران) لا تزيد في الواقع لو جردت من ألعاب المط المسرحى وحيل استنزاف الوقت عن نصف مسرحية من فصل واحد . كما أن مبالفته في اللعب بهذه الحيل ومحاولة استخدامها لخلق تأثير عكسى مغاير لذلك الذى تلجأ اليه المسرحيات التجارية اضافت الى عمله عنصرا من الفكاهة المسلية في نفس الوقت الذى سجلت فيه رايه في هذا النوع من البناء المسرحى . والواقع ان لجوء ستوبارد الى أسلوب المسرح داخل المسرح في هذه المسرحية لم يمكنه إحصاء من ملء مسرحيته بالتعليقات اللاذعة على هذا النوع من المسرحيات ، وانما حول المسرحية الى هجائية حادة من المسرح التجارى كمفهوم فنى ومؤسسة لا علاقة لها بالفن ولا بالقيم الاخلاقية أو العقلية . والى هجوم حاد على معايير النقد الصحفى السريع للأعمال المسرحية والذى يلعب برغم لا أخلاقيته دورا فعلا في نجاح أى عمل مسرحى على الصعيد التجارى والجماهيرى . بصورة صوّرت معها المسرحية هذا المناخ التجارى بتقاليده المسرحية والنقدية وكأنه عصابة من نوع فريد توقع الجمهور في حبالها ثم تقسم الغنيمة بين أفرادها .

يوليو ١٩٧٧

القسم الثانى مراجعات وعروض

لندن عاصمة الفن المسرحي

إذا كان العرب يعرفون ، أكثر ما يعرفون ، وجه لندن التجاري ببضائمه المبدولة ومتاجره الكثيرة وأساليبه المهدبة في البيع والشراء ، فإن الكثيرين منهم لا يعرفون أن للندن وجوها أخرى كثيرة تستهوى الأفتدة وتستلفت الأنظار . فلندن مدينة عريقة لها شخصيتها الخاصة وملامحها المتميزة التي قد تلتبسها في تفرد وجه لندن المعماري أو في تعدد حدائقها الفسيحة ومتنزهاتها الجميلة ومشاربها المتميزة ، أو في التنوع العجيب لجنسيات سكانها واتسامهم في نفس الوقت بميسم التقاليد الانجليزية العريقة وأساليبها في التعامل . وقد يعبر الزائر على كثير من هذه الوجوه دون أن تستوقفه أو تجذب انتباهه .

غير أن أهم وجوه لندن هو وجهها الثقافي ، لأنه أكثر هذه الوجوه عراقة وأصاله وأعماقها تعبيرا عن شخصية المدينة وعن اهتمامات أهلها ورؤيتهم للواقع من حولهم . والمسرح الانجليزي واحد من أهم نشاطات لندن الثقافية . . بل لا نغالي إذا قلنا إن المسرح لا يزدهر في أي عاصمة أوروبية قدر ازدهاره في لندن . وليس هذا على لندن بغير ، فأنجلترا هي البلد التي أنجبت أعظم كتاب المسرح قاطبة ، وهو وليام شكسبير . ولندن هي المدينة التي شهدت لأول مرة أعمال هذا العبقرى المسرحي الكبير . ولا تزال تشاهدها حتى اليوم برغم مرور أربعة قرون على ابداع معظم هذه الأعمال الخلاقة . وعلى مر القرون ظل المسرح واحدا من

الفنون الهامة حتى أصبح المسرح اللندنى العتيد كعبة انجلترا التى يحج اليها عشاق الفن المسرحى فى كل فجاج الأرض .

وتفتح مسارح لندن ابوابها كل مساء لأكثر من ربع مليون متفرج يشاهدون ما يربو على سبعين عرضا مسرحيا كل ليلة . وهى عروض تغطى المساحة الفنية الممتدة من احدث الانجازات وأكثر التجارب المسرحية شططا حتى اصل العروض المسرحية القديمة وأكثرها تقليدية . وإذا كان المسرح العريق ذو التقاليد المسرحية الراسخة والقيمة الفنية العالية والأعمال التى تسهم بجدية فى ترقية الذوق واغناء الروح الانسانية على السواء هو أهم ما يميز لندن عن غيرها من البلاد التى تشهد نهضة مسرحية مرموقة . . فان المسرح التجارى بأصوائه الخلابة وأعماله الخفيفة التى تستهدف استهواء الجمهور أو مداعبة حواسه وغرائزه يزدهر هو الآخر فى لندن وتتعدد عروضه التى تتراوح بين الهزليات الخفيفة الضاحكة ، والعروض العارية ذات المذاق الجنسي الصارخ ، والمسرحيات الغنائية الراقصة التى تحاول أن تعكس إيقاعات العصر أو أن تردد اصدااء أغانيه الناجحة ، وأخيرا المسرحيات البوليسية المأكرة التى تعتمد على تعقد الموقف وشد انتباه المشاهد حتى آخر لحظة .

وإذا ما بدأنا بأهم عروض هذا المسرح التجارى سنجد أن أكثر عروضه نجاحا وأطولها عرضا هو مسرحية (مصيدة الفئران) لأجانا كريستى بمرس (سانت مارتن) ، والتى دخلت عامها السادس والعشرين ، وقد شاهدها حتى الآن أكثر من أربعة ملايين متفرج . وقد أصبحت المسرحية بحق أحد معالم لندن السياحية الى درجة أن الكثير من مكاتب السياحة تضعها فى برنامجها . و (مصيدة الفئران) عرض مسرحى نظيف وممتع معا لا يستثير فىك أى رغبة فى التفكير ، اللهم الا الاعجاب بذكاء المؤلفة وباحكام الحبكة المسرحية التى تجعلك تشك فى جميع شخصيات المسرحية ما عدا المجرم الحقيقى . لذلك يتقدم الممثل الذى يقوم بهذا الدور فى النهاية برجاء الى المشاهدين الا يكشفوا لأصدقائهم الذين لم يشاهدوا المسرحية بعد سر لغزها المحير حتى لا يفسدوا عليهم متعة مشاهدتها وحتى - وهذا هو الأهم - يدفعوهم الى الذهاب بأنفسهم لاكتشاف سرها المجهول .

أما اذا انتقلنا الى الحديث عن أهم العروض المسرحية الغنائية التى تقدمها مسارح ال « ويست اند » حى المسرح التجارى فى لندن ،

فسنجد أن مسرحية (يسوع المسيح أعظم نجم) بمسرح « بالاس »
والتي تقدم قصة المسيح بصورة غنائية راقصة لاتزال أنجح مسرحيات
هذا النوع وأطولها عرضاً ، غير أن العرض الفني الجديد الذي أخذ
يستقطب اهتمام الجمهور وخاصة الشباب اليافع منه هو عرض
(الفيس) بمسرح « استوريا » الذي حاول أن يستغل موجة الاهتمام
الشبابية الكاسحة بحادث موت المغني الأمريكي الشهير الفيس بريسلي
ليعرض على المسرح مزيجاً من قصة حياته ومختارات من أشهر أغانيه،
بصورة تستهوي المعجبين بفن هذا المغني وتوقظ في أعماقهم حيناً إلى
الأيام الماضية . وإلى جانب هذين العرضين سنجد أن المسرحية
الفنائية الأمريكية الناجحة (خط الجوقة) بمسرح « دورى لين »
لاتزال تحظى هي الأخرى بنجاح ملحوظ بين رواد هذا النوع من
المسرحيات الخفيفة . وهناك أيضاً مسرحية (ايو تومبي) بمسرح
« كيمبريدج » وهو عرض يتميز بسرعة الحركة وتناسق اللوحات
وخصوبة الإيحاءات الزنجرية ، و (أوليفر) بمسرح « البري » المأخوذة
عن رواية الكاتب الإنجليزي الكبير تشارلز ديكنز ، و (هانز أندرسون)
بمسرح « بلاديوم » التي تمزج قصة حياة أعظم كاتب أدب الأطفال ،
النرويجي هانز كريستيان أندرسون ، بندف من حكاياته الشائعة ذات
الخيالات والأجواء الساحرة العذبة .

لا يبقى من أعمال المسرح التجارى الحالية سوى الهزليات
والعروض ذات المذاق الجنسي الحريف . وقد بدأت هذه الأخيرة في
الازدهار قبل حوالى تسع سنوات . وأهم عروضها الآن هي مسرحية
(1 أو كلكتا) التي تعرض للعام الثامن والتي تعتمد على صدمة العرى
الكامل لمثلثيها وممثلاتها طوال العرض - لكنها برغم عريها الصارم
تحاول أن تستخدم هذا العرى بصورة جمالية وفنية ، وربما كان
هذا هو السر في نجاحها . وقد أغرى هذا النجاح عدداً من العروض
بتكرار المحاولة . فظهرت الكثير من العروض العارية ذات الإيحاءات الجنسية
الفاضحة وإن لم يقيض لأى منها أن يحرز نفس النجاح . ومن هذه
العروض تشهد لندن الآن (عيد العشاق) بمسرح « رايموندبار »
و (اخلعوا الملابس أو تهيجوا) بمسرح « ويندميل » و (التفلفل) بمسرح
« ايل ايه لوى » وغيرها .

وقد استغلت الكثير من الهزليات الخفيفة جماهيرية الأعمال ذات
الإيحاءات الجنسية الفاقعة فحاولت أن تطعم ملاحظيها الهزلية الخفيفة

بالكثير من التوابل الجنسية الحريفة . وانجح هذه الأمثلة هى مسرحية (لا جنس من فضلك فاننا بريطانيون) بمسرح « ستراند » . غير أن أحدث عمل من هذا النوع هو مسرحية (أغمض عينيك وفكر فى انجلترا) بمسرح « أبوللو » . وهى مسرحية مثيرة بالنسبة للمشاهد العربى ، وذلك لأن أحد شخصيات المسرحية الأساسية نرى عربى جاء ليقع عقدا بشراء حصّة كبيرة فى أحد المؤسسات الانجليزية الهامة وانتهى به الأمر الى شراء هذه الحصّة الهامة والاستيلاء على أجمل نساء المسرحية واكثرهن جاذبية واثارة بعد سلسلة من المواقف الهزلية المضحكة والدالة فى الوقت نفسه على التصور الانجليزى الشعبى للشخصية العربية . وهناك العديد من الهزليات الناجحة فى مسارح ال « ويست اند » التجارية ، لكن عنصر الفكاهة فيها يعتمد كثيرا على المقارنات اللفظية وهى إحدى السمات المميزة للدعابة الانجليزية ، وكثير من هذه الدعابات قد تفوت المشاهد الأجنبى غير المتمكن من اللغة أو التمرس بالعادات والقيم والتقاليد الانجليزية . فضلا عن انها لا توافق المزاج العربى الذى يميل الى تفضيل الفكاهة النابعة من تناقضات المواقف والتصرفات قبل تناقضات اللغة والألاعيب اللفظية .

إذا كان المسرح التجارى بقطاعاته المتنوعة لا يهدف الى غير الترفيه والتسلية ويحاول استهواء المشاهد من خلال تملق أبسط حواسه وأدنى غرائزه فى كثير من الأحيان ، فإن المسرح الانجليزى الجاد يستهدف الى جانب الترفيه والتسلية أن يخاطب أرقى حواس المشاهد وأن يرهف ملكاته العقلية والوجدانية من خلال اعلاء القيمتين الفنية والفكرية للعمل المسرحى . وهذا المسرح الجاد هو ما يجعل لندن بحق عاصمة المسرح فى أوروبا ، وهو ما يضمن استمرار التقاليد المسرحية العريقة فيها والمحافظة على استمرار طاقات الابداع فى ميادين التأليف والإخراج والتمثيل . كما أن وجود هذا المسرح الجاد وازدهاره وحظوته بمكانة فنية وجماهيرية عالية هو الذى يمنح المسرح التجارى من التردى فى مهاوى الاسفاف السحيقة . إذ يشكل نوعا من النموذج الفنى الذى لا يصح مع وجوده التنازل عن حد معين من المعايير الفنية رغم كل متطلبات واغراءات السوق التجارى .

وفى لندن عدد كبير من المسارح والفرق المسرحية الجادة التى ارتبط اسمها على مر السنين بمستوى راق من الأداء المسرحى وبنوع من النصوص المسرحية ذات القيمة الفنية والأدبية العالية ومن أهم

هذه الفرق المسرحية فرقة (المسرح القومى) و (فرقة شكسبير الملكية) و (فرقة المسرح الانجليزى) وغيرها . وتوشك كل واحدة من هذه الفرق أن تكون مؤسسة مسرحية كبيرة تعرض أعمالها على أكثر من مسرح واحد وتهتم بمختلف تنوعات المسرح الجاد من تراثية الى عالمية الى تجريبية وتضم تحت جناحها عددا من أهم كتابيا المسرح الانجليزى المعاصرين ومجموعة من أبرز مخرجيه وممثليه . ولنبدا حديثنا عن هذا المسرح الجاد بأكبر مؤسساته ، وهى مؤسسة المسرح القومى التى انتقلت فى العام الماضى الى مبنى جديد جميل يطل على نهر التيمز . وقد استغرق بناؤه عدة أعوام وتكلف ما يربو على ١٥ مليون جنيه ويعد من أضخم وأحدث دور المسرح الأوروبية . ويضم هذا المبنى الجديد ثلاثة مسارح ، أكبرها « مسرح أوليفيه » وأوسطها « مسرح ليتلتون » أما أصغرها فهو « مسرح كوتيسلو » الذى تخصص فى عرض التجارب الجديدة واستضافة الفرق المسرحية الطالعة فى مختلف أنحاء بريطانيا .

وتنتهج فرقة المسرح القومى أسلوب « الريبورتوار » الذى يعتمد على التناوب بين أكثر من عرض مسرحى واحد ، بحيث يتاح لمن يزور لندن لمدة قصيرة أن يشهد أربعة أو خمسة عروض مختلفة للمسرح القومى فى غضون أيام قليلة اذا ما رغب فى ذلك ، أو اختيار ما يلائم ذوقه ومزاجه المسرحى من بينها . ويعرض مسرح « أوليفيه » حاليا مسرحيات أربع ، اثنتان منها من تراث المسرح الانجليزى القديم ، وهما (فيلبونى) لبن جونسون من القرن السادس عشر و (الزوجة الريفية) لويليام ويتشيرلى من القرن السابع عشر ، واثنتان من التراث المسرحى الحديث وهما (بيت مدراس) لهارلى جرانفيل بازكر و (المحراث والنجوم) للكاتب الايرلندى شون أوكيزى . وينطوى اختيار المسرحيات على قدر من القصد والتوازن . لأن المسرحيتين القديمتين ينتميان الى نوع الملهاة ويستهدفان احياء أعمال كاتبين لا ينالان الكثير من اهتمام المعاصرين فى نفس الوقت الذى يستجيبان فيه الى موجة الاقبال على الأعمال الملهاوية . اما المسرحيتان المحدثتان فان اولاهما تقدم تناولا هاما وسابقا لأوانه . اذ كتبت المسرحية عام ١٩١٠ - لقضية حرية المرأة ولبعض جوانب هذه القضية التى لا تزال حتى الآن محل جدل وتقاش ، بينما تتناول المسرحية الثانية قضية تحرير أيرلندا وهى الأخرى واحدة من أهم القضايا السياسية المعاصرة برغم مرور أكثر من خمسين عاما على كتابتها . أما « مسرح ليتلتون » فإنه يقدم مجموعة من المسرحيات

العالمية. والمعاصرة مثل (الحارس) للكاتب المجري فيرنس مولنار و (سيدة من ماكسيم) للكاتب الفرنسي جورج فيدو ، وآخر مسرحيات الكاتب الانجليزى المعاصر روبرت بولت (حالة ثورة) الى جانب أحدث مسرحيات أهم كتاب الهزليات الانجليز المعاصرين آلان ايكبورن (مهزلة حجرة النوم) . أما « مسرح كويتسيلو » التجريبي فانه يقدم الى جانب الاعداد المسرحى لرائعة الكاتب الفرنسى الكبير فيكتور هوجو (احلب نوتردام) مسرحيتين جديدتين لاثنين من شباب كتاب المسرح الانجليزى الموهوبين وهما (نصف حياة) لجوليان ميتشل ، و (لافاندر أزرق) لجون مأكندريك ، وأمسية من القراءات الشعرية المسرحية لأشعار الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل .

فإذا انتقلنا الى (فرقة شكسبير الملكية) سنجد انها مؤسسة مسرحية كبيرة تضاهى في ضخامتها وأهميتها (المسرح القومى) وان كانت تفوقه عراقة ومكانة . فلها الى جانب المسرح الضخم في ستراتفورد ، قرية شكسبير ، مقر الفرقة الرئيسى مسرح دائم في لندن هو مسرح « أولدويتش » تعرض عليه بأسلوب « الريبورتوار » عددا من انتاجاتها المتميزة لأعمال شكسبير ، والتي يشير اسم الفرقة الى اهتمامها الكبير بها ، الى جانب بعض المسرحيات العالمية البارزة . وقد كان من آخر هذه المسرحيات العالمية مسرحية (أعمدة المجتمع) للكاتب النرويجى الكبير هنريك إبسن و (أيام الكوميون) للكاتب الألمانى العظيم برتولت بريخت . وللفرقة كذلك مسرحان تجريبيان ، أولهما (المكان الآخر) في ستراتفورد ، أما ثانيهما وهو أحدث مسارح الفرقة ففي لندن وهو مسرح « وير هاوس » ، الذى افتتح في العام الماضى والذى تخصص في تقديم أحدث المسرحيات الانجليزية التجريبية منها والجادة . والواقع انك اذا أردت أن تشهد ذروة الفن المسرحى الانجليزى فما عليك الا أن تشاهد أحد عروض هذه الفرقة الشيكسبيرية والتي تعرض منها الآن في مسرحها اللندنى « أولدويتش » مجموعة متنوعة من هذه العروض الشيكسبيرية الممتازة وهى (حلم منتصف ليلة صيف) و (ملهة الأخطاء) و (جمجمة بلا طحن) و (ترويلوس وكريسيديا) . أما اذا ما رغبت في مشاهدة أحدث ما يدور في مجال حركة التأليف المسرحى والتعرف على النبض الحقيقى للواقع الانجليزى كما تعكسه النضج انجازات الحركة المسرحية المعاصرة فما عليك الا أن تتوجه الى مسرح الفرقة اللندنى التجريبي « وير هاوس » لتشاهد مسرحية (الحزمة)

لأهم كتاب المسرح المعاصر الجدد ادوار بوند ، أو مسرحية (الخير الذى بيننا) لأكثر شباب المسرح الانجليزى وعينا وانضجهم موهبة وهو هاوارد باركر ، أو لتشاهد مسرحية (العصابات) لتايلور ، أو (عقارات مجمدة) لبارى أوكيف ، أو (فتيات المصنع) لجيمس روبسن . والواقع ان (فرقة شيكسبير الملكية) قد آثرت أن تربط اسمها بأنصع ما فى التراث الانجليزى من انجازات وبرز ما فى الحاضر المسرحى من مغامرات مسرحية جادة واضاءات .

تبقى بعد ذلك الفرقة الثالثة التى ارتبط اسمها بشكل واضح بحركة المسرح الجاد وهى (فرقة المسرح الانجليزى) التى تقدم أعمالها على مسرح « رويال كورت » . وليست هذه الفرقة بأى حال من الأحوال فى ضخامة الفرقتين السابقتين . صحيح انها تعمل على مسرحين أولهما وهو المسرح الرئيسى أما الثانى فهو مسرح تجريبي علوى أسمته « مسرح السطح » لأنه يقع حقيقة لا مجازا على سطح المسرح الرئيسى ، لكنها مع ذلك محدودة الامكانيات . ولذلك فقد قصرت الفرقة نشاطها على المسرح الانجليزى المعاصر وحده - وقد ارتبط اسم الفرقة فى الواقع بالاتجاهات الجادة والجديدة فى المسرح الانجليزى . ليس فقط لأن الـ « رويال كورت » كان من المسارح التى قدمت الكثير من أعمال جورج برنارد شو اثناء حياة هذا الكاتب الايرلندى الكبير ، ولكن أيضا لأن هذه الفرقة هى التى انقلدت المسرح الانجليزى من ركوده فى منتصف الخمسينات عندما اكتشفت جون اوزبورن وقدمت أول مسرحياته الهامة (انظر خلفك فى غضب) التى أصبحت علامة على جيل ادبى كامل . ثم قدمت بعدها أعمال بقية كتاب هذا الجيل مثل جون آردن وروبرت بولت وهارولد بينتر وبيتر شيفر وغيرهم . وتقدم هذه الفرقة الآن مسرحية بيتر بارنز (الضحك) ، كما أن مسرحها العلوى يعد من المعامل التجريبية الهامة التى يتم فيها تدريب الكثير من الكتاب والممثلين .

يوليو ١٩٧٧

لندن

تنويعات على لعن الثورة والتمرد في ثلاث مسرحيات جديدة

من مفارقات هذا الشهر الحادة .. شهر الاحتفال باليوبيل الفضى لاعتلاء الملكة اليزابيث الثانية عرش المملكة المتحدة التي لم يعد لها من الاتحاد سوى الاسم وحده .. أن أهم ثلاث مسرحيات جديدة يعرضها المسرح الجاد في لندن وتقدمها أهم ثلاث فرق مسرحية كبيرة تتناول كلها موضوع الثورة وتفيض بمشاعر السخط والغضب .. وكأنها تعزف نغمة نشازا متعمدة تناقض كل مراسيم الاحتفال الرسمية، وشعائر البهجة القومية وصخب المكلفين بالفرج .. أو كأنها بالأحرى صرخة قوية تستهدف إيقاف هؤلاء الساديين في نومهم المستمرئين أو هام مجد عصر اليزابيث الثانية ، المهللين لابتسامات الأسرة الملكية السعيدة وهي تهر بشوارع لندن في عربتها الملكية المذهبة قاصدة كاتدرائية القديس بول لأداء شعائر صلاة الشكر على عهد اليزابيث الذي بدأ بانجلترا المنتصرة عقب الحرب العالمية . وانتهى بها الى حضيض الأزمة الاقتصادية . فقد بدأ عهد الملكة اليزابيث في أوائل الخمسينات وبريطانيا أغنى دول أوروبا وجاء يوبيله الفضى وبريطانيا توشك أن تكون أفقر دول أوروبا .. فليبارك الله الملكة .. كما تقول الأغنية .

وهذه المسرحيات الثلاث الجديدة هي (حالة ثورة) لروبرت بولت والتي يقدمها المسرح القومي و (قدر) لديفيد ادجار التي تقدمها فرقة شكسبير الملكية و (مجزرة عادلة) لهاورد باركر التي تقدمها فرقة المسرح الانجليزي بالرويال كورت .. وهي مسرحيات تتناول أبعادا

مختلفة لقضية اخلاقية الثورة ودور الثوري في واقع يموج بصراعات القلق والتغير . اذ تتناول المسرحية الاولى أهم أحداث القرن العشرين - كما يقول كاتبها في مقدمة النص المطبوع - وهو الثورة الروسية عام ١٩١٧ ، بينما تلجأ المسرحيتان الباقيتان الى تقصى بعض أبعاد قضايا الواقع الانجليزى المعاصر من خلال رؤية كاتبين ثوريين من أبرز الكتاب التقدميين بين شبابه المسرح الانجليزى المعاصر وهما دافيد ادجار وهارود باركر .

ولنبداً بمسرحية روبرت بولت الجديدة (حالة ثورة) التى تعرض على خشبة مسرح ليتل تون بالمسرح القومى . . . وروبرت بولت الذى ولد عام ١٩٢٤ وقدم أولى أعماله المسرحية (الناقد والقلب) و (شجرة الكرز المزهرة) أو بالأحرى (ازدهار تشرى) عام ١٩٥٧ من كتاب المسرح البارزين فى الجيل الذى عرف بجيل الساخطين . . . ومن أكثر كتاب هذا الجيل اهتماماً بالتاريخ وقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى . واذا كانت أشهر مسرحياته (انسان لكل العصور) عام ١٩٦٠ قد بلورت من خلال التناول الدرامى لحياة توماس مور وموقفه المبدئى من مؤامرات هنرى الثامن وخضوع الكنيسة لنزوات الملك قد زاوجت بوضوح بين مأساوية الرؤية التاريخية وقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى ، فان مسرحياته الأخرى - مثل (النشر والحصان) عام ١٩٦٠ ، (جالد الوديع) عام ١٩٦٣ ، (معارضة البارون بوليجرو) عام ١٩٦٥ ، (عاشت الملكة) عام ١٩٧١ - قد ألحت من خلال زوايا متعددة على بعض أبعاد هذه الفكرة الأساسية . . اخلاقية الفعل التاريخى وأثر الموقف الفردى المبدئى على الواقع الاجتماعى من حوله ، وبالتالي على التاريخ الانسانى كله .

واذا كانت مسرحيته (انسان لكل العصور) قد حاولت أن تبلور هذه الرؤية من خلال البناء الدرامى الذى يعتمد على خطين مزدوجين . . . خط صعود الانتهازى الذى يتواطأ مع الوضع الراهن فى سبيل المزيد من المكاسب الشخصية ممثلاً فى ريتشارد ريتش لخطط انهيار الانسان المبدئى الذى رفض الانصياع لفساد الواقع المحيط به وأثر أن نقاومه بمبادئ اخلاقى وببطولة رومانسية لا تفلح فى - أو ربما ترفع عن - اكتشاف قوانين لعبة الصراع ، ومن ثم « يتردى فى مهاوى الانشطة التى نصبها التواطؤ الاجتماعى والفساد الاخلاقى . . . وقد تمثل هذا الانسان المبدئى الذى سجلت المسرحية مأساة انهياره فى شخصية توماس مور .

فان مسرحية بولت الجديدة (حالة ثورة) حاولت ان تفعل نفس الشيء
 دراميا من خلال التركيز على خط اضمحلال نفوذ الثورى المبدئى ممثلا
 فى لينين مقابل خط صعود رجل الدولة غير الاخلاقى ممثلا فى ستالين . .
 ومن خلال مقارنة او بالأحرى معارضة الثورة الحلم والمثال مجسدة
 فى كل من تروتسكى وجوركى بأبعاد مختلفة والثورة الواقع التطبيقى
 بكل عنفها وضراوتها ودمويتها مجسدة فى كل من ستالين ودجيرجينسكى
 بدرجات متفاوتة .

واذا كان الموضوع الأساسى للمسرحية هو اخلاقية الفكرة الثورية
 فان البناء الدرامى للمسرحية هو محاولة استخدام الوقائع التاريخية
 لتجسيد مأساوية العملية الثورية . بصورة يرى معها بولت ان محاولة
 الثورى لتحقيق حلمه تنطوى فى أحد مستوياتها على اقامة الفخاخ التى
 يسقط فيها هذا الحلم ، او على الأقل أحد الأجزاء الهامة فى هذا
 الحلم . ويرى بولت فى مسرحيته أن الثورى ببصيرته النافذة يعى هذا
 السقوط ولكن ذلك ، فى الحالة التاريخية المحددة التى يتناولها هنا ،
 يتم بعد فوات الأوان ، وهذا ما يضيف على الوعى الطابع المأساوى
 المرير ، ويتجسد هذا فى المسرحية من خلال مشهدين هامين . . احدهما
 يمثل اخفاق لينين المريض فى إيقاف صعود ستالين الى قمة السلطة
 بينما يصور الآخر مناقشة سكرتارية اللجنة المركزية لوصية لينين
 واعتبارها نتاج عقل مريض يموت ، لا ذروة الوعى الاخلاقى لصانع
 الثورة الروسية العظيمة .

واذا كان تناول المسرحية لأحداث الثورة ، بدءا من النقاش
 النظرى للفكرة الثورية فى كابرى صيف عام ١٩١٠ والذى شارك فيه كل
 من تربطهم المسرحية بدرجة او بأخرى بالجانب المثالى او الاخلاقى فى
 قضية الثورة : لينين وجوركى ولونتشارسكى ودجيرجينسكى
 وكولونتائى ، حتى اكتمال مرحلة صياغة الثورة بعوث لينين وانفراد
 ستالين بمقاليده السلطة ، يؤكد على عدالة فكرة الثورة ، فان ما يثير
 حول هذا التناول التساؤلات هو فكرة اخلاقية عملية التطبيق الثورى
 وتناقضات عملية تحويل الحلم الثورى العادل الى واقع تنفيذى . ومن
 البداية حاولت المسرحية أن تبرز على صعيد البناء الدرامى مجموعة من
 المفارقات التى استهدفت بلورة مضمون المسرحية تحت سطح السرد
 أو التجسيد الدرامى لتطور الأحداث التاريخية . فبينما يقدم لنا
 المشهد الأول مثالية الفكرة الثورية فى تألقها النظرى وعنفيها معا خلال

مناقشات عهد الفكرة الثورية في كبرى ، يقدم لنا المشهد الثانى ستالين فى قلب الممعة العملية اثناء بدايات ثورة ١٩١٧ الاولى وهو يخوض اولى مراحل الصراع مع اعداء الثورة البولشفية - انصار الثورة البرجوازية وقتها - بطريقة توحى بأن هذا سيكون دوره الدائم ، ويشارك فى الترتيبات التنفيذية وقد استهدفته من كل صوب مقارع كيرنيسكى ومارتوف والفوضويين والجنرالات الكلامية . . ونوف يظل ستالين حتى اليوم وربما لوقت طويل قادم مستهدفا لمقارع النقد الكلامية .

من البداية تبلور المسرحية ملامح هذا التناقض فى الدور والطبيعة معا ، وما أن يظهر تروتسكى بعد ذلك فى المشهد الثالث حتى تتصاعد حدة هذه المفارقات وتبلور ملامحها ومعانيها مع تطور احداث المسرحية ، وتحول ثورة فبراير بعد مقدم لينين الى ثورة بروليتارية يكتمل انتصارها فى أكتوبر من نفس العام ، وتبدأ فى مواجهة صعوبات حرب التدخل بعد أن رفض الألمان محاولات تروتسكى لتحقيق صلح عادل ، وازاء صعوبات هذا المواجهة تتعمق المفارقة بين شخصيتى ستالين وتروتسكى، ويتضح لنا نفاذ صبر ستالين بسبب تطور عملية الثورة واسناد دور محدد لكل عضو من أعضاء السكرتارية المركزية ما عدا هو . وتبدأ تناقضات جديدة داخل صفوف الثورة فى الظهور مع تطور الحرب الأهلية وحرب التدخل وتدهور المسألة الزراعية ومعاناة روسيا من شبه مجاعة ثم محاولة اغتيال لينين وتأثيرها على صحته وفعاليته فى راب صدوع الخلافات بين الرفاق .

وتتجلى مقدرة لينين الخارقة فى راب صدوع جبهة الرفاق اثناء رسم ملامح السياسة الاقتصادية الجديدة بعد انتفاضة الكرونشتات ، تلك السياسة التى بنيت على نوع من المرونة الثورية ذات البصيرة النافذة ، والتى سمحت بالعودة المؤقتة لعلاقات الانتاج البرجوازية فى الزراعة والصناعة على السواء ، والتى استلزمت فى نفس الوقت استعمال جهاز الدولة وجهاز الحزب معا وبحدة للحيلولة دون تمكن علاقات الانتاج الرأسمالية التى سمح لها مؤقتا بالعودة من السيطرة على وسائل الانتاج وبالتالي على جهاز الدولة ذاته . . هنا حانت فرصة الرفيق ستالين فى الحصول على أول أدواره الفردية . دور تطهير جهاز الحزب وتحويله الى فعالية قادرة على مراقبة عملية الانتاج وتأمين سلامة الثورة . وهنا أيضا تاتى أضعف أجزاء المسرحية التى صمدت

الى التصوير التجريدى لسيطرة ستالين من خلال دوره هذا على الحزب وعلى الدولة ككلية . . وربما يكون عذر بولت في ضعف هذا الجزء من مسرحيته هو افتقار المعلومات الموثوق فيها عن كل من شخصية ستالين ومرحلة انفراده بالسلطة . غير ان هذا ليس مهما في نظر المسرحية . . وانما المهم والذي تمثلت فيه ذروتها الدرامية هو اثر صعود ستالين هذا على موقف لينين الذى كانت صحته قد تدهورت فعلا في هذه الفترة . . فترة ما بعد رسم السياسة الاقتصادية الجديدة .

والواقع أن المسرحية تقترح - والمفروض انها وثقت هذا تاريخيا - ان الخطوط العريضة لكل من فكرتى السياسة الاقتصادية الجديدة وعملية تطهير الحزب ترجع لتروتسكى وليس للينين . . وان اهم الأفكار التى تبنى عليها جزءا كبيرا من معيار القيمة الاخلاقية وهى فكرة علاقة الموقع بالقوة ، أو الملكية بالسلطة ، أو بالمصطلح الماركسى الأكثر تجريدا علاقة الأبنية التحتية بالأبنية الفوقية ، ترجع الى تروتسكى . وتقوم هذه الفكرة على أن هناك علاقة جدلية دائمة بين القاعدة المادية للسلطة ، اكانت أداة للانتاج أو ملكية أو حتى منصبا وظيفيا وبين السلطة أو القوة التى تضفيها هذه القاعدة المادية على الفرد وبالتالي تفتح الطريق بصورة غير مباشرة الى الفساد الاخلاقى . وان هذه العلاقة تمارس فعاليتها بغض النظر عن ملكية الفرد لهذه القاعدة المادية أو لا . فالقساوسة ورؤساء الاديرة فى العصور الوسطى لم يكونوا المالكين القانونيين لاقطاعات الكنيسة الواسعة ، ولكن سيطرتهم الفعلية عليها برغم انتمائها قانونيا الى كيان المؤسسة الدينية المجرى جعل هؤلاء الأفراد قلبا وقالبا أعضاء فعالين فى الطبقة الاقطاعية الحاكمة . بل ان مجرد معرفتهم بأنهم لا يستطيعون ترك « قوتهم » أو « نفوذهم » هذا الى أبنائهم ساهمت فى زيادة التضامن بينهم بصورة لم يعرفها الاقطاعيون الذين يمتلكون أرضهم فعلا . فتحت الطريق أمام أشكال وانواع من الفساد .

وهذا هو ما يحدث أيضا - فى نظر بولت - عندما تصبح الدولة كمؤسسة مجردة هى المالك الفعلى للثروة ولأدوات ووسائل الانتاج . . والمثيل لطبقة القساوسة ورؤساء الاديرة فى مثال بولت فى هذه الحالة هم رجال الحزب والدولة . . ومن هنا كان أهمية فكرة تروتسكى فى تطهير الحزب ونمساويتها معا . ليس فقط لأنها خلقت قوة مادية تكاد تكون مطلقة لقدرتها على المنح والمنع ، ولكن أيضا لأنها اتاحت الفرصة

التاريخية لدخول جرثومة الارهاب والديكتاتورية الفردية الى البناء الفكرى للنظرية الماركسية . . وهى جرثومة ما لبثت ان خلقت معارضة حقيقية لواحدة من أهم مبادئ الماركسية وهو مبدأ ذوبان واضمحلال الدولة التدريجى بعد تحقيق الاشتراكية . فما حدث هو عكس ما تنادى به الماركسية النظرية تماما ، وهو تضخم جهاز الدولة بالصورة التى أصبحت معها النظم الاشتراكية تشكو من مشكلة البيروقراطية المزمنة فى كل من جهازى الحزب والدولة على السواء . وليست هذه هى الزاوية الوحيدة التى تطرح من خلالها فكرة اخلاقية الثورة ، فهناك زاوية اخرى لا تنبع من داخل معسكر الفكرة الثورية ذاته وانما من خارجه كلية . . من طبيعة نظرة بولت الاخلاقية على وجه التحديد .

اذ يرى بولت برغم تسليمه فى مقدمة مسرحيته بصواب التحليل الماركسى اللينينى للمجتمع - راجع ص ١٥ من المقدمة - بأن المشكلة الأساسية او التناقض الاساسى ليس عبارة عن أن تناقض المصالح المادية يعبر عن نفسه فى تناقض القيم الاخلاقية - وهذا هو رأى الماركسية الذى يرى أن الاخلاقيات والقيم الاجتماعية ليست الا التعبير الفوقى عن مصالح الطبقات المسيطرة - وانما مشكلة المجتمع الرئيسية هى أن التناقضات الاخلاقية - أى فساد الطبائع البشرية - تعبر عن نفسها فى صورة اصطراع المصالح المادية . « واننا اذا ما استطنا أن نكون رحماء عادلين بدلا من كوننا جشعين أنانيين فاننا لن نستقل الآخرين كما نستغلهم الآن ، وان مصالحنا لن تتناقض مع مصالح الآخرين » (المقدمة ص ١٧) . اذن القضية كامنة - كما يقول لنا السيد بولت - فى فساد طبائعنا ولا مبالتنا . . وقد سمعنا هذا بالطبع ملايين المرات فى ساحات المساجد والكنائس وربما من قبل فى معابد الالهة آمون ورع دون أن يفهم ذلك من الطبيعة البشرية كثيرا . غير أن السيد بولت لا يفتن الى أن هذه النظرة المثالية لا تتناقض فحسب مع أساسيات الماركسية اللينينية التى يسلم بصحة تحليلها للمجتمع ، وانما تتعارض كلية مع البعد الأول فى النظرة الاخلاقية والذى أسسه على مقولة تروتسكى عن علاقة القاعدة المادية بالنفوذ والسلوك على حد سواء .

غير أن هذا ليس هو التناقض الوحيد فى مسرحية بولت وانما هناك تناقض آخر يتمثل فى البناء الفنى أو بالأحرى الدرامى للمسرحية ، فقد اعتمدت المسرحية على عنصر المفارقة فى رسم ملامح الشخصيات الداخلية والانسانية . وحاولت فى ذلك أن تحقق التوازن الصعب بين

الأنماط الثابتة التي أوشك العقل الغربى أن يصوغ - ان لم يكن قد جمد بالفعل - فيها اعلام الثورة الروسية البارزين ، وبين غنى الشخصية الانسانية التي يمحور وجدانها بالعديد من الصراعات الدرامية . كما حاولت في هذا المجال أن تكون مخلصه للحقيقة التاريخية دون الوقوع في أسر عبودية المادة التاريخية التي لا ينتج عنها سوى عمل بارد تتشتت الرؤية الدرامية فيه ويفتقر عادة الى عنصر الوحدة الفنية . غير ان محاولتها في هذا المجال لم تحقق النجاح المطلوب أو حتى المستهدف . فقد انطوت من البداية على نفور بل وحتى كراهية لشخصية ستالين دون تقديم مبررات فنية مقنعة لموقفها ذلك . بينما تفاوتت درجة تعاطفها مع كل من لينين وتروتسكى . . ومع انها في أحد مستويات المعنى ترى أن تروتسكى كان هو الآخر بدرجة أخف ضحية تحول الثورة الى دولة كستالين . . الا انها تحتفظ له باكبر قدر من الحب والتعاطف خست به أى من شخصياتها باستثناء شخصية جوركى الذى يوشك أن يكون هو المثال الكامل لجماع العناصر الاخلاقية والثورية .

هذا بالنسبة لمسألة بناء الشخصيات الأساسية ، أما فيما يتعلق بالاخلاص للحقيقة التاريخية دون الوقوع في أسر التفاصيل التاريخية فانها لم تتمكن من النجاح كلية في الموازنة بين هذين العنصرين الحرجين . فقد كانت رؤية بولت لبعض شخصيات المسرحية . . أقصد رؤيته التاريخية وفهمه الخاص لهذه الشخصيات تقف في كثير من الأحيان حائلا دون مبدأ الاخلاص للحقيقة التاريخية . . بمعنى أن هذه الرؤية كانت تجعل بعض الشخصيات مشروطة من البداية بموقف قيمي معين ، وكأنه من المصادرة المسبقة على الشخصية . صحيح ان كتابة أى عمل درامى يعتمد على التاريخ تتطلب تحليلا دقيقا للشخصيات وفهما واضحا لها وبالتالي موقفا محددا . لكن المطلوب بعد ذلك من الكاتب المسرحى أن يجعل هذا الفهم ينبثق عن العمل الدرامى لا أن يكون ثقلا خارجيا يبهظ كاهل العمل . وافتقار المسرحية الى النجاح الكامل في هذين المجالين يؤثر دون شك على قدرتها كمسرحية تاريخية في مجالى القاء الضوء على اللحظة التاريخية التي تناولتها واغناء فهمنا - والأهم - وحسنا بهذه اللحظة ، واضاءة أحداث الحاضر وارهاف بصيرة المجتمع الذى تصدر عنه وتطمح بالتوجه اليه الى التأثير فيه بشكل أو بآخر .

واذا ما انتقلنا الآن الى مسرحية دافيد اديجار (قدر) سنجد

انفسنا في مواجهة عمل من نوع آخر .. يستهدف استفزاز المتفرج وأثارة مشاعره .. يلجأ الى لحظة تاريخية ولكنه يستخدمها كمنطلق ينحدر منه الى الحاضر ، ليقدم لنا مسرحية سياسية بالمعنى الواسع لهذا المصطلح . وقد ولد دافيد ادجار عام ١٩٤٧ ودرس المسرح والاخراج المسرحي في جامعة مانشيستر ، ولكنه بعد تخرجه في أواخر الستينات لم يوفق في الحصول على عمل في المسرح ، فآثر العمل في الصحافة ، لكن الصحف القومية الكبيرة رفضته ، فبدأ البحث عن مكان في الصحافة المحلية حتى عمل محررا في صحيفة « برادفورد » .. وقد علمه العمل الصحفي الجمع السريع والواسع للمعلومات والربط بينها لخلق تحقيق صحفي . ولما كان ادجار ذا ميول يسارية واضحة فقد وجد صعوبة في نشر معظم آرائه ووجهات نظره . ومن هنا بدأ منذ عام ١٩٧٠ يحاول الكتابة للمسرح ، دون التضحية بالخبرة التي استفادها من عمله الصحفي .

ومن البداية وجد دافيد ادجار أن المسرح البرجوازي يهدف عادة الى وصف السلوك البشري دون أى محاولة لتفسيره ، ومن هنا - وهو الكاتب التقدمي الماركسي - قرر أن يلجأ الى أسلوب جديد . أسلوب مسرح « الاثارة والتحريض » الذي يصور الانسان ككائن سياسي مشروط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية .. وكتب في هذا الشكل الدرامي الذي يلجأ الى مزيج من الأسلوب الوثائقي وأسلوب التحقيق الصحفي ، وتقديم بعض الشرائح الفردية ، وتوظيف الحركة والأغنية لأداء وظيفة سياسية ، واستعمال الموروث الشعبي والاحالات المباشرة الى وقائع واحداث العالم الخارجى ، وغير ذلك من الأساليب لتحقيق وظيفة المسرح الثورية في ايقاظ الجماهير وارهاف وعيهم بالواقع . وكتب دافيد ادجار عددا كبيرا من هذه المسرحيات كان أهمها (لصالح الأمة) التي حاول فيها عام ١٩٧١ أن يقدم برصيда دراميا لوقائع العام الأول لحكومة المحافظين التي جاءت الى الحكم عام ١٩٧٠ . و (تيدريللا) وهى محاكاة درامية ساخرة لقصة سيندريللا يقوم فيها ادوارد هيث المعروف شعبيا باسم تيدى « بدور سيندريللا بينما يقوم روى جيكينز وهو زعيم الجناح اليميني في حزب العمال بدور الأخت القبيحة لها . و (ديك الذى أوقف) الذى يعقد فيها موازاة بين شخصية نيكسون - وديك بالمناسبة هو الاسم الشعبى لريتشارد - وريتشارد الثالث ملك انجلترا و (حب الاطفال) التى يناقش فيها القانون الذى صدر بشأن اختطاف الاطفال عام ١٩٧٥ ويجرمه ، و (أعرف ما قصدته) التى تعتمد

على شرائط البيت الأبيض الخاصة بفضيحة ووترجيت . و (الهدامين)
التي تمجد اضراب عمال الميناء وتفصح أسطورة نسب كل عمل منظم
الى انه مؤامرة يسارية ، وكل غضب شعبي على جور الوضع الاقتصادي
الى تطرف اليسار .. وغير ذلك كثير مثل (حالة طوارئ) و (روح
دنرك) و (العملية ايسكرا) و (احداث أعقبت اغلاق مصنع للدراجات)
و (أوه .. اورشليم عادلة) .. وغيرها .

ويحاول دافيد ادجار الذي يقوم الآن بتدريس فن الكتابة المسرحية
في جامعة برمنجهام أن يقدم في مسرحياته الانسان في حياته العامة ..
في العمل ، في الشارع ، في نشاطه السياسي ، في مواقفه النقابية ،
في الحانة ، وفي غير ذلك من المواقف العامة ، وذلك كرد فعل على الدراما
البرجوازية التي ركزت على المشكلات الفردية الخاصة وعلى الأبعاد
النفسية والتنوعات المختلفة لصورة الانسان البيتية . ويتوافق هذا
المنهج مع الأساليب البنائية لمسرح « الاثارة والتحريض » السياسي ،
لكنه - حسب تجربة ادجار المسرحية - لم ينجح كلية في الوصول الى
جماهير المسرح العريضة التي تربتها وسائل الاعلام والمؤسسة المسرحية
التقليدية على أسلوب معين يستهدف الدخول الى الشخصية من خلال
مفاتيحها النفسية والتركيز على مسألة رسم شخصيات فردية في موقف
متفرد . ومن هنا فان الاصرار على المعنى في هذا المنهج من الكتابة
الدرامية وحده ينطوي على اتجاه انعزالي عن الجماهير التي يهدف في
الواقع الوصول اليها . ومن هنا قرر دافيد ادجار أن يجرب عملية
المزاوجة بين المنهجين في مسرحيته الجديدة (قدر) التي حاول فيها أن
يعقد رابطة جدلية خلاقة بين الدوافع الفردية والداتية والظروف
الخارجية الموضوعية .

ويعترف دافيد ادجار في حوار أجرى معه (صحيفة الأوبزيرفر
في ٨ مايو ١٩٧٧) بأنه أمضى عاما كاملا في البحث وجمع المادة المسرحية
(قدر) .. قرأ فيه مادة تراوحت بين برنامج حزب المحافظين الانتخابي
عام ١٩٥٠ وكتابات يوسف جوبلز ، وراجع فيه كل تاريخ المانيا الحديث
بين الحرب العالمية الأولى وانهيار النازي بنهاية الحرب العالمية الثانية ،
وتاريخ إنجلترا الاجتماعي والسياسي منذ الحرب العالمية الثانية حتى
اليوم ، وأجرى خلاله عددا كبيرا من المقابلات مع أعضاء البرلمان -
مجلس العموم البريطاني - من مختلف الأحزاب . وفي نهاية هذا العام
من البحث وجمع المادة كتب مسرحيته (قدر) التي حصلت هذا

العام على جائزة أفضل مسرحية جديدة ذات دلالات على الواقع الراهن في (مجلس الفنون) البريطاني ، والتي تعرضها الآن واحدة من أفضل الفرق المسرحية الانجليزية وهي « فرقة شكسبير الملكية » .

والواقع ان (قدر) تستحق كل هذا الاحتفاء الذي حظيت به ، ليس فقط لثورية مضمونها وتقدميته وانما أيضا لعمق بصيرتها الفنية والانسانية معا ونضج بنائها الدرامى بصورة دفعت بعض النقاد الى اعتبارها أفضل مسرحية تعرض في لندن على الاطلاق ، ودفعت البعض الآخر الى اعتبارها أفضل وأنضج أعمال دافيد ادجار حتى الآن . وتبدأ المسرحية بمشهد قصير في الهند . . عام ١٩٤٧ . . عام حصول الهند على استقلالها وضياح درة التاج البريطانى وحبة عين الامبراطورية . في هذا المشهد نلتقى بأربع شخصيات هم الكولونيل وارد والميجور رالف والجندى تيرنر وخادمهم الهندى سنغ خيرا . نلتقى بهم وهم يحزمون حقائبهم للرحيل عن الهند التى كانوا يمثلون الجيش البريطانى بها . . وها هو يوم الاستقلال يعجل بنهاية حياتهم في الهند . وتتناقض بهجة الاستقلال في الخارج مع مشاعرهم المثقلة بالقهر والفيظ والاحباط وهم يتخلون غير راغبين عن درة التاج البريطانى . . يعود هؤلاء الجنود الثلاثة الى انجلترا ، وبعدهم بقليل يأتى اليها تابعهم الهندى الذى ارتبط كليا - كغيره من البروليتارية الرثة - بالسادة ، أو خدعته أحاديثهم عن بريطانيا . ويمثل هؤلاء الأربعة في الواقع شرائح اجتماعية مختلفة . . فرالف ووارد الضابطان من الطبقة العليا ، بينما الجندى تيرنر فانه من الشريحة الدنيا للطبقة الوسطى أما الهندى خيرا فانه سينضم في بريطانيا الى أدنى شرائح الطبقة العاملة . . الى الملونين في هذه الطبقة من هتود وسود .

وتتبع المسرحية في منهج يستعمل أساليب المسرح الملحمى ووسائل المسرح الدرامى معا تطور والتقاء خيوط مصائر هذه الشخصيات الأربع في حياتهم الجديدة في انجلترا . . بعد أن تطورت بهم الحال فأصبح ابنا الطبقة الارستقراطية من أعضاء أو كبار ادارى شركة كبرى . . بينما افتتح الجندى تيرنر محلا صغيرا لبيع التحف ، وعمل الهندى خيرا في مصنع صغير . . وتلتقى مصائر هذه الشخصيات في ساحة العمل السياسى بصورة المتعددة . . فبعد أن تشتري الشركة التى يديرها وارد الموقع الذى أقام فيه محله الصغير تيرنر وتقرر إعادة بنائه وتقضى بوسائلها الخاصة على مشروع تيرنر التجارى وعلى حلمه في حياة مستقرة معا ،

يقرر تيرنر الاشتراك في عمل سياسي أو بالأحرى يلتقط لممارسة هذا العمل باعتباره خامة صالحة له . وفي ساحة هذا العمل السياسي ، ومن خلال التركيز على كل عناصر المشابهة بين تاريخ صعود النازي في ألمانيا ووقائع التاريخ الإنجليزي في ربع القرن الأخير تتجسد لنا صورة بشعة مقلقة معا لصعود الفاشية في المجتمع البريطاني . تجسدها المسرحية من خلال عملية انتخاب تدور في المنطقة التي يعيش فيها تيرنر والتي تهتم بها بالطبع شركة وارد ، وحزب رالف السياسي وهو الحزب الفاشي في بريطانيا . . . وهي نفسها المنطقة التي يقع فيها المصنع الذي يعمل به خيرا والذي يشرف قبيل الانتخاب على تنظيم اضراب يطالب بالمساواة في معاملة العمال الملونين وغير الملونين . . . هنا تلتقى هذه المصائر . . . ليس فقط في ساحة المعركة الانتخابية على مقعد هذه الدوائر الشاغر في غير موسم الانتخابات العامة - وهي ظاهرة كثيرة الحدوث حيث يخلو بعض المقاعد اما لوفاة شاغره او لترقيته لمجلس اللوردات او لاستقالته بسبب حصوله على وظيفة لا يصح أن يجمع بينها وبين عضوية البرلمان . . . الخ .

والواقع ان المسرحية وقد اختارت هذه المعركة الانتخابية كبؤرة تجمع الحدث استطاعت أن تجمع من ناحية كل خيوط القوى السياسية في المجتمع البريطاني ممثلة في نزول الأحزاب الأساسية في المعركة ، ومن ناحية أخرى أن تحقق التقاء وتقاطع مصائر شخصياتها الرئيسية الأربع ، ومن قلب هذه البؤرة تطلع علينا صورة استفحال خطر الفاشية مقلقة ومحرضة ومثيرة . فقد اختارت شخصياتها الإنجليزية الثلاث الرئيسية من العائدين من المستعمرات ، وقد انتهى دورهم في عملية قهر واستنزاف الآخرين . . . وعادوا وقد شوهتهم عملية القهر والاستعمار تلك ، لأن الاستعمار كعلاقة غير انسانية لا يشوه المستعمرين - بفتح الميم - وحدهم . وانما ينال من انسانية السادة المستعمرين . عادوا ليكونوا رصيذا لرابطة الموالين للامبراطورية والتي شكلت من الكثيرين من امثالهم عام ١٩٥٤ والتي انبثقت عنها بعد ذلك الجبهة القومية . وليكونوا نواة لجمعية المحافظة على الأجناس التي شكلت عام ١٩٦٤ والتي كانت تعبيرا عن اعتراض جنود الامبراطورية الأوفياء هؤلاء على ان الدولة لا تتخذ الاجراءات الكافية لمنع هجرة الملونين ذوى الجنسية البريطانية من دخول بريطانيا . وها هم الآن مليئون بالكرهية لهؤلاء الملونين ولكل الأفكار التقدمية ، يشكلون الدعامة الأساسية للحزب الفاشي - أي الجبهة القومية - في بريطانيا ،

ويرشح تيرنر ممثلاً لهذا التنظيم الفاشي في تلك الانتخابات ، وتذهب عصابات تنظيمه لتصفية الاضراب الذي يشترك فيه خادمه السابق خيرا ، ويتواطؤ البوليس معهم ويفض النظر عن تحرشهم واعتدائهم السافر على المضربين . ويحصل تيرنر في الانتخابات على عدد كبير من الأصوات تقترب من تلك التي حصل عليها مرشح حزب العمال وتزيد بكثير عن الأصوات التي حصل عليها مرشح حزب الأحرار - وقد حدث هذا بالفعل في عدد من انتخابات هذه المقاعد الشاغرة أن حصل مرشح الجبهة القومية الفاشية على أصوات أكثر من مرشحي بعض الأحزاب الكبيرة هذا العام .

ومن خلال تجسيد هذا الخطر تفرع المسرحية الاجراس ليس فقط لأنها تبرز بعض الحقائق المعروفة عن خطر الجبهة القومية ، وانما أيضا لأنها تشير الى ضعف أعداء الفاشية الرهيب . . فالطبقة العاملة منقسمة على نفسها ، تمتص مناورات حزب العمال معظم طاقاتها الثورية وتبددها في شرك ودروب جانبية . ومرشح حزب العمال الذي يبدو متحمسا لاتخاذ موقف شجاع ما يلبث أن يتخاذل عندما يتلقى تهديدا شخصيا . والفاشية تضلل الكثيرين في محاولتها للبحث عن خراف ضحايا تلصق بهم عار الأزمة الاقتصادية . وحزب المحافظين قاصر الرؤية وقد تسرب اليه الفساد والوهن ، والحركة الثورية والتقدمية مفتتة ومجزأة ، والحس القومي المحبط المتراكم منذ ضياع المستعمرات والذي ضخمته ضغوط الأزمة الاقتصادية في حاجة الى متنفس . . . والفاشية أسهل طرق التنفيس . والنظام الرأسمالي المأزوم مستعد كما فعل من قبل في المانيا للجوء لحل آخر غير الحل الديموقراطي الذي لا يسعف وقت الأزمة . . قبل أن يفوت عليه الأوان ويستفحل خطر اليسار . وكلما تطور الحدث كلما اتسعت بانوراما الرؤية السياسية في المسرحية فشملت عناصر جديدة ، ووسعت من أفق الحدث ودلالات الشخصية .

ذلك لأن البناء الدرامي في هذه المسرحية يلجأ الى أسلوب فريد يتحقق فيه شاعرية العمل الدرامية من خلال تراكم الجزئيات الصحفية من جهة واتساع أفق الرؤية المأساوية التي ترى معظم شخصيات المسرحية كضحايا . . ضحايا اللحظة التاريخية من جهة . . وضحايا المؤسسة الاستعمارية والرأسمالية التي لا يظهر ممثلوها على المسرح ابدا ، وانما تتجسد ضراوة تأثيرها في تلك الشخصيات الضحايا ، فدايفد ادجار يتعاطف مع معظم شخصياته في تلك المسرحية على عكس بولت . .

ومن هنا استطاع أن يزيدنا فهما لهم ولدوافعهم ولتأثير مواضع اللحظة التاريخية عليهم . ويعتمد البناء الدرامي أيضا على حيلة أخرى تزيد من حدة التوتر الحدث وترهف في نفس الوقت شاعريته . . . وهى دفع الموقف دائما الى الذروة . ذروة التآزم حيث يختصم الأصدقاء وتتساقط التحالفات المؤقتة ويتحد الأعداء وتتعري الشخصيات من كل الإردية الزائفة وتسقط عنها كل أقنعة العمل والادعاء . لذلك ما أن تفرا هذه المسرحية أو تشاهدها حتى تزداد فهما لواقع المجتمع البريطانى واحساسا بالكثير من ظواهر الحياة فيه .

تبقى بعد ذلك آخر هذه المسرحيات الثلاث وأحدثها وهى مسرحية (مجزرة عادلة) لهاورد باركر . وقد ولد باركر في لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن أنهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيلات للاذاعة ثم بدأ يجرب حظها في كتابة المسرحية . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ في المسرح العلوى التجريبي في (الرويال كورت) ، وقد شجع نجاحها نفس المسرح على أن يقدم له في نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقد أحد) وفي عام ١٩٧١ كتب مسرحيتين قصيرتين لم يقدر لهما العرض على المسرح وهما « وجع الوجه » و (ادوارد . . الأيام الأخيرة) . وفي عام ١٩٧٢ عرض مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبي مسرحيته (الفا . . الفا) . لكن المسرحية التى شددت اليه انتباه الجمهور والنقاد معا كانت مسرحيته الطويلة (المقلب) التى عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبي أيضا عام ١٩٧٥ وهى مسرحية تعرض الآن في يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفي آواخر ١٩٧٥ عرض له (الرويال كورت) في المسرح الرئيسى هذه المرة وليس في المسرح العلوى مسرحية (ستريويل) . وها هو يعود هذا العام مرة أخرى الى المسرح الرئيسى في (الرويال كورت) بمسرحيته الجديدة (مجزرة عادلة) .

وهارولد باركر في الواقع من شباب المسرح الانجليزى المرموقين الذين ارتبط اسمهم بحركة التجريب في المسرح الانجليزى في السبعينات . وعندما أقول حركة التجريب في السبعينات فان هذا يعنى أيضا حركة المسرح الثورى الانجليزى . لأنه اذا كان جيل أوزبورن الذى طلع على الحركة المسرحية في منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط فان الجيل الجديد الذى بدأ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات والذي يقدم الآن أهم الأعمال الجادة في المسرح الانجليزى تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف أبعاد فكرة الثورة الفلسفية والثورة

الفنية على السواء .. الى هذا الجيل يشتمى كل من ادجار باركر ،
وان تنوعت رؤاهما الثورية - برغم انتمائهما معا الى الفكر الماركسى -
وتباينت تفاصيل واساليب عالمهما المسرحيين .

واذا كان ادجار كما ذكرت حاول ان يؤسس معظم أعماله المسرحية
خارج اطار الدراما السيكولوجية من البداية ، فان هوارد باركر آثر ان
يستغل امكانيات الدراما السيكولوجية لي طرح من خلالها موضوعه
الرئيسي .. ويوشك باركر ان يكون في أعماله الثلاثة الكبيرة التي شاهدها
له حتى الآن وهى (المخلب) و (سترىوب) و (مجزرة عادلة) ان
يكون مشغولا بموضوع أساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين
الملتزمين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا .. وابرز ما جرى
للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى من خلال استقصاء مدى اتساع
الفجوة بين رؤى هذين الجيلين . ولذلك نجد فى المسرحيات الثلاث
صورا متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم
خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

وفى هذه المسرحيات الثلاث نجد ان ممثل جيل الآباء اما مشلول
(المخلب) أو معتد (سترىوب) أو مقيد الحركة سجين (مجزرة عادلة)
فى محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلى لهذا الجيل عن الفعالية ،
وبالتالى لمضاعفة مسئولية الجيل الجديد الطليق فى جميع هذه المسرحيات،
القادر على الفعل والحركة .. غير ان هذا الجيل الجديد دائما ما يخيب
الامل ، ليس فقط لأنه قاصر الرؤية فعلا ومجازا كما فى (المخلب) ولكن
ايضا لأنه وقد انقلته بصمات الجيل الماضى عليه يقع فريسة محاولته
للخلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم انه سينفذه من وهذه الضياع .
ويظل طوال المسرحية يعانى من آلام الفخاخ التى نصبها لنفسه أو نصبها
له الجيل الأسبق . ومع ان طريق الخلاص فى هذه المسرحيات الثلاثة
يوشك ان يكون واحدا ، وهو العمل السياسى الثورى ، فان تجربة الآباء
الثلاثة المقعدين تقف فى هذه المسرحيات حائلا دون الأبناء وسلوك هذا
السيبل .. وهذا ما يصبغ مسرحيات هوارد باركر بنغمة مأساوية
مريرة . تقترب فى بعض الأحيان من التشاؤم ، وان اتسمت فى معظم
الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القائمة فنيا وسياسيا على
السواء .

وتدور مسرحية (مجزرة عادلة) فى مستشفى احد السجون حيث
نرى العجز جوتشر راقدا فى سريرته ، هذه المرض حقا ، ولكن روحه

لا تزال متوقدة بالحيوية ، تتشوف الى ساعه الخلاص . فهو لا يتوقف عن التفكير في الهرب من هذا المكان الكريه الذى يمضى فيه عفوياً القتل . . قتل مستغله الطبقي الذى ينتمى الى الطبقة المسيطرة ، والذى ادى قتله له من حرمانه من حريته بقية حياته . . وفى تفكيره في الهرب وشوقه الى لحظة تواصل حقيقى يبدأ فى الحديث مع سجنائه . . ليس فقط لأن السجن ينتمى مثله الى الطبقات المقهورة بالرغم من انه يلعب فى الظاهر دور الجلاد . . ولكن أيضاً لأن العجوز جوتشر يرى خلف صرامة وجهه سجنائه « ليرى » الخارجية روحاً تواقه للفهم مليئة بنوازع حب الاستطلاع والرغبة فى المعرفة . ويبدأ جوتشر يعيد صياغة رؤية « ليرى » للعالم بصورة يعمق معناها وتأثيرها الموقف الذى ينطوى على مفارقة ساخرة . . فالعجوز جوتشر الذى يبدو فى صورة الشخص الضعيف الذى هذه المرض هو فى الواقع الذى يلعب الدور المؤثر والمسيطر وهو يحكى بهدوء لليرى قصة حياته ويغير عبر هذه الحكاية رؤية ليرى للعالم . . بينما ليرى الفتى القوى الذى يروح ويحىء طوال الوقت أمامنا على المسرح والذى يملك فى الظاهر زمام السلطة والموقف معاً ما يلبث ان يحس بهول عالمه وهو يرى كل شيء فيه بعيون جديدة . . عيون جوتشر .

أما جوتشر . . فليس غريباً عليه أن يرقد وحيداً فى سريره الحقيقى بالسجن . . فقد أمضى معظم حياته مفترقاً معزولاً حتى قبل أن يفقد حريته وتفرض عليه هذه العزلة الاجبارية فى مستشفى السجن . بدأت عزلته أثناء مشاركته فى مطلع الشباب فى حروب التدخل ضد الثورة الروسية ، حيث اكتشفت قيادته العسكرية الانجليزية ووضعه ضابطه فى السجن استعداداً لترحيله الى بريطانيا . . لقد اكتشفوا تعاطفه مع الثورة الروسية وإيمانه بمبادئها ، ومن هنا بدأت عزلته وفى السجن فى روسيا يتعرف على مناضل روسى من جنود الثورة أسرته القوة البريطانية ، وما ان يبدأ فى التواصل عبر حاجز اللغة مع هذا الرفيق الثورى حتى ينتزعه منه ويهدمه ، ويطلب جوتشر بأن يدفن جثة أخيه فى النضال والفكر ، وعند دفنه له يحتفظ بيده المقطوعة ويأخذها معه من روسيا الى بريطانيا رمزاً يصاحبه مدى الحياة . . فى الوقت الذى يرفض فيه أن يأخذ الايقونات التى نهىها الضابط الانجليزى - سجنائه - من روسيا ، والتى طالبه أن يأخذها معه فهو عائد الى بريطانيا حتى يعطيها لزوجته - زوجة الضابط . وإذا كان منطق جوتشر فى رفض هذه الايقونات هو انها مسروقة ، فان الضابط لا يرى أى غبار على موقفه ، فهؤلاء البلاشفة الأغبياء - فى نظره - يحرقون كل شيء ولا يقدرّون

قيمة هذه الامثولات الدينية العظيمة . واذا كان دوره هو حماية الثروة في كل مكان فلا غبار عليه اذا ما انتهب الثروات بدعوى حمايته اياها .

ويعود جوتشر الى ارض الوطن .. ويطرد من الجيش ويترك بلا عمل حتى يصل الى درجة الاستجداء في الطرقات .. وفي لحظة يدفعه الجوع الى الرقص البهلواني حتى يجذب انتباه المارة ، ويرى احد اصحاب الملاهي في معاناته وعذابه ورقصته معا موضوعا للاستغلال .. فلو قدم هذا اللون الفكاهي الجديد في ملهه لحقق نجاحا كبيرا ، ويعرض عليه العمل في الملهى ، ويثور في وجهه ، ولكن صاحب الملهى يلقي اليه ببطاقته ويمضى . ويدفعه الجوع الى الذهاب اليه والعمل في ملهه بعد أن سدت في وجهه كل دروب الرزق . وينجح في هذا العمل ، ويتزوج ، ولكن حسه الثورى ما يلبث أن يتيقظ وقد عرف أن معظم رواد الملهى من العمال . ويحول فقرته الى نوع من الاستفزاز والتجريض للعمال على الثورة .. وينهى ذلك مستقبه في الملهى فيتركه ويذهب ليعمل في مصنع وينضم حقيقة الى طبقة العمال . وتندلع الحرب العالمية الثانية ، ويهاجم النازى روسيا ، ويضع جوتشر كل جهده وطاقته في المعركة ضد الفاشية ويصبح من القيادات العمالية الملتزمة في مصنعه . لكن زوجته التى لم تغفر له أبدا تركه لعمله الناجح في الملهى واختياره لهذه الحياة الفقيرة والمتقشفة ، ما تلبث أن تتركه بعد أن أنجبت له فتاة (مويرا) تتركها في رعايته وتمضى .

وبعد أن تنتهى الحرب ، وينتصر معسكر الديموقراطية الذى ما يلبث أن ينقسم من جديد بعد انتهاء المعركة ضد الفاشية .. لتبدأ مرحلة من المعاناة والقهر في حياة الطبقة العاملة الانجليزية ، أعنى في حياة جوتشر .. وكلما تكاثف في داخله الاحباط انفجر في ابنته الصغيرة يشرح لنا مأساة الاستغلال وآلام طبقة الكادحة ومبادئ المادية التاريخية بصورة كان من الطبيعى أن تنتج عضايتها تلك نتيجة عكسية .. فتدفع الفتاة الى خلية الدين فكريا والى أحضان رجال البوليس جنسيا عندما تصل سن البلوغ . وما تلبث أن تقع في شرك أحد رجال البوليس السرى وتشى بأبيها وبكل رفاقه من المناضلين . هنا يدبر باركر براءة فصول علاقة الحب ، والكراهية بين الأب والابنة . وتبلغ فصول هذه العلاقة ذروتها في مشهد زيارة الابنة له في السجن بناء على خطاب منه ومطالبته اياها بأن تساعد في الهرب من السجن بتقديم نفسها للسجان حتى يسهل

له مهمة الهروب . فاذا كانت الابنة قد سقطت فيها هو الأب يشاركها هذا السقوط وان برر موقفه فكريا . . أعنى لفظيا .

لكن السجان وقد بدأت تتراكم أمامه جزئيات الواقع ليس في حاجة الى الحصول على جسد الابنة ليساعد الأب على الهرب . . فقد تمكن الأب الآن من الاستيلاء على عقله ، فما جدوى اغراءات الجسد اذن . . وبالفعل يساعد ليرى جوتشر على الهرب . . بل ويهرب هو الآخر معه وقد اكتسب رؤية جديدة . . وفي هربهما حيث يبحث جوتشر خطاه نحو الموت ، نجد ليرى يزداد وعيا ازاء كل عقبة ، وتزداد ثوريته رهافة حتى تتجاوز رؤاه حدود رؤى جوتشر التي يعتورها مع اقتراب خطوات الموت الخور . . لكن المسرحية مع ذلك لا تنتهي على نفمة متفائلة وقد اكتسب الجيل الجديد (ليرى) حسا أكثر رهافة وثورية . . وانما تؤثر أن تردنا الى الواقع الكئيب . . حيث تؤكد لنا خاتمته انه برغم هذا الوعي الثورى . . وبرغم وضوح القضية في اذهان البعض ، فان الواقع لا يزال كابوسيا . . لم تتغير صورته بعد . ولا تزال الرأسمالية برغم خورها وازمتها هى التى تسيطر على مفاتيح القوة فيه . فأمام ليرى اذن رحلة طويلة وصعبة ، ليس ما قدمته المسرحية سوى الخطوة الأولى على طريقها الطويل . . طريق التغيير بعد اكتمال فصول رحلة الوعي .

وقد عمدت المسرحية الى أسلوب بنائى حاول أن يستخدم الممثل الواحد للقيام بأدوار متعددة فى حالة ممثل الرأسمالية فى المسرحية أو القائم بدور القهر . . فقد قام الممثل الذى ظهر فى مفتتح المسرحية فى دور الضابط الانجليزى سارق الايقونات ، بدور صاحب الملهى الذى استخدم عذابات جوتشر الشاب فى تسلية بقية العمال وتخديرهم ، ثم بدور الرأسمالى الممتوه فى نهاية المسرحية والذى ترك له الكاتب الكلمة الأخيرة فيها . حيث تنتهى المسرحية به قائلا « لا تزال معى صورة بيكاسو » فى محاولة لربط بداية المسرحية (سرقة الايقونات) بنهايتها (حيازة بيكاسو) أو الكنز . وهذا الأسلوب فى إعطاء الممثل الواحد عدة أدوار يقوم فى المسرحية بوظيفتين . . الأولى هى التأكيد على أن قوى القهر واحدة فى جوهرها برغم تعدد وتنوع جوهرها . . والثانية هى التقليل من شأن انسانية وفردية صناع القهر ، حيث يطمس الاستغلال ملامحهم الفردية . وعلى العكس من ذلك فانه قسم دور جوتشر بين ممثلين أحدهما يقوم بدور جوتشر الشاب والآخر بدور جوتشر العجوز . . ليس فقط لظهور غنى هذه الشخصية فى مراحل حياتها

المختلفة فحسب ، وانما أيضا للتأكيد على أن دورة حياة هذه الطبقة المقهورة لاتزال مستمرة ومتجددة .. لا تتجدد معاناتها في شخصية جوتشر الشباب فحسب ، وانما تتجدد رحلتها المضنية مع الوعي في شخصية ليرى الذي تحولت فيه مثالية جوتشر الشباب الى نوع من الجمود الممزوج بالتطرف .. في الوقت الذي تحولت فيه مثالية جوتشر العجوز الثورية الى انسانية عواطفية بالية . صحيح انه يحمل أو يرث يد الثائر الروسى المقطوعة ، وقد كان هذا الثائر بالمناسبة سائق عربية تروتسكى ، رمز الثورة الدائمة والمستمرة . فهل يستطيع ليرى أن يدفع رحلة الثورة خطوة جديدة الى الأمام ؟ . هذا ما لا تجيب عليه المسرحية في نهايتها التى اختلطت فيها الفانتازيا بالواقع .. والحلم باكمال الدورة، بنوع من الوهم الذى لا نعرف هل يهدد به ليرى جوتشر العجوز .. أم يعلل به نفسه في بداية رحلتها القاسية مع الوعي والتغيير .

لندن

يونيو ١٩٧٧

اطول مسرحية معاصرة وروافد أخرى لاثراء الحركة المسرحية

لا حياة للمسرح دون أجنحة تحلق به في آفاق التجريب وجذور تمتد في تربة ميراثه الانساني العريق . هذا ما وعاه المسرح الانجليزي المعاصر واتخذة دستورا لحاضره الثرى المزدهر ، فهذا الحاضر لا يزدهر بالمحافظة على التراث المسرحى الانجليزي وحده ولا بالاغتراف من مناهل التراث المسرحى الانسانى فقط ولا بالتفاعل مع الرؤى والتجارب المسرحية في العالم فحسب . وانما بهذا كله ، وبالمغامرة الدائمة مع الجديد في نفس الوقت . وهذا هو معنى افتتاح المسرح التجريبي في المسرح القومى في لندن والمسمى بمسرح كوتيسلو .

ومسرح « كوتيسلو » وهو المسرح التجريبي في المسرح القومى الانجليزي جسريفتح على التجارب الجديدة في عالم المسرح . وحتى نتراف على هذا المسرح الجديد وعلى العرض الدرامى الأول الذى قدمه لابد أولا من فكرة سريعة عن المسرح القومى الانجليزي هنا . وفكرة انشاء مسرح قومى انجليزي ظلت مطروحة في الواقع الثقافى البريطانى لأكثر من مائة عام ، ولم يقيض لها أن تظهر الى حيز الوجود الا عام ١٩٤٩ أى بعد مائة عام من ظهور الفكرة لأول مرة عام ١٨٤٨ حيث مرر البرلمان قانونا بانشاء هذا المسرح . وفي عام ١٩٦٢ أنشئت فرقة المسرح القومى التى اتخذت لها مقرا مؤقتا في مسرح (الأولد فيك) . وفي عام ١٩٦٩ بدأ بناء مقر دائم لهذه الفرقة على ضفة نهر التيمز .. وهو بناء استغرق سبعة أعوام حتى اكتمل وتكلف ١٥ مليون جنيه استرلينى .

والواقع أن هذا البناء الذى افتتح فى العام الماضى (١٩٧٦) يضم ثلاثة مسارح . . أكبرها هو (مسرح أوليفيه) المسمى باسم الممثل الانجليزى الشهير لورانس أوليفيه والذى كان أول مدير لفرقة المسرح القومى عند انشائها عام ١٩٦٢ ، ويسع ١١٦٠ متفرجا وله خشبة كبيرة مفتوحة مزودة بأحدث الأجهزة والامكانيات المسرحية . وثانيها هو (مسرح ليتلتون) المسمى باسم أوليفر ليتلتون أول رئيس لمجلس إدارة المسرح القومى وهو مسرح ذو خشبة تقليدية ويسع ٨٩٠ متفرجا ومزود هو الآخر بأحدث الامكانيات المسرحية والتقنيكية . وثالثها هو (مسرح كوتيسلو) المسمى على اسم اللورد كوتيسلو رئيس اللجنة المسئولة عن تمويل وتنفيذ المبنى الجديد للمسرح القومى ، وهو أصغر هذه المسارح له خشبة تجريبية ويسع ٤٠٠ متفرج ويمكن تحويله الى أى شكل من أشكال المسرح التقليدية أو الدائرية أو المدرجة . وقد افتتح هذا المبنى الكبير على مراحل . . ففى مارس ١٩٧٦ افتتح (مسرح ليتلتون) وبدأت عروض الفرقة القومية به بينما كان العمل لايزال مستمرا فى اكمال بقية المبنى وفى أكتوبر من نفس العام افتتح (مسرح أوليفيه) . . أما المسرح التجريبى فقد افتتح فى مارس ١٩٧٧ بعرض تجريبى يستغرق تسع ساعات ويشير الكثير من الجدل والمناقشات .

ويسمى العرض Illuminatus وهى كما تقول المسرحية نفسها مفرد Illuminati وهى جماعة سرية شكلت فى القرن ١٨ ويقال ان فكرتها بدأت فى القرن ١٥ . وتقدم العرض فرقة جديدة تسمى The Science Fiction Theatre of Liverpool فرقة القصص العلمى المسرحية بليفربول . وهو فى الواقع اعداد درامى لأحد روايات القصص العلمى المسماة بنفس الاسم ، وهى رواية من جزأين ألفها كاتبان أمريكان هما روبرت شيا وروبرت أنطون ويلسون وأعداها للمسرح كين كامبل وكريس لانجام وهما كاتبان شابان من كتاب المسرح التجريبى الانجليزى ، وقاما أيضا بإخراجها . وكين كامبل فى الواقع من كتاب المسرح التجريبى البارزين وله تجربة هامة فى هذا المجال هى مسرحية (الطفرة الكبرى) التى قدمها (مسرح الرويال كورت) عام ١٩٧٤ وأثارت ضجة مسرحية فى حينها . لا تعادلها الا الضجة التى يثيرها هذا العرض الذى يبدأ فى الثانية ظهرا وينتهى فى الحادية عشرة مساء . والذى لا يقدمه المسرح الا ثلاث مرات فى الأسبوع (الجمعة والسبت والأحد) لأن طول العرض يرهق الممثلين ، لأنه ليس من المتصور أن يمثل الممثل أكثر من ٣٠ ساعة فى الأسبوع . . الواقع أن هذا رقم قياسى فى مجال التمثيل ، وقد بيعت

كل تذاكر العرض في الأسبوع الأول ، وكان الكثيرون يقفون بالساعات الطوال قبل العرض في انتظار التذاكر المعادة أو التي لم يحضر أصحابها لاستلامها والتي تباع قبل بدء العرض بخمس دقائق .

وتقوم فكرة المسرحية على أن هناك جماعة تسمى جماعة اليومينائي تسيطر على العالم . كجماعة المافيا . مع فارق بسيط وهو أن المافيا من ضمن الأشياء التي تسيطر عليها هذه الجماعة . وتسيطر الجماعة الى جانب عالم الجريمة على عالم السياسة أيضا مهما تنوعت المذاهب السياسية أو اختلفت نظم الحكم فما يهم هذه الجماعة هو السلطة ، والسلطة بمفهومها الواسع الذي يشمل السلطة الدينية والسلطة السياسية والسلطة الاجتماعية . وتبدأ أحداث المسرحية في نيويورك بمحاولة أحد رجال البوليس للربط بين مجموعة من الجرائم وعثوره على خيط مشترك يشير الى هذه الجماعة الغامضة ومحاولته المعقدة لتتبع هذا الخيط . وفي موازاة مع هذا الخيط الدرامي هناك صحفي شاب يعمل في مجلة (مواجهة) ويعد تحقيقا عن هذه الجماعة بتكليف من رئيس تحريره . ويبدأ محرر (مواجهة) في مواجهة العديد من الاخطار بسبب محاولته للكشف عن هذه الجماعة .

وبالتدريج ومن خلال تطور الحدث المسرحي وتفتحته التدريجي تدخل بنا المسرحية في عالم ساحر تمتزج فيه الفانتازيا بالواقع وتعدد فيه مستويات المعنى في الموقف الدرامي الذي تدور أحداثه في تسعينات هذا القرن وتمتزج فيه مختلف أساليب العمل المسرحي من الأساليب التقليدية الى أساليب المسرح الملحمي بعناصر القص والاغراب فيه ، الى وسائل المسرح الوصفي وحيل المسرح التعبيري . وتستخدم فيه الموسيقى والرقص والدمى المتحركة وأساليب التكبير والتصغير بكل حيلها المسرحية والأقنعة والمواقف الصادمة للاعراف والتقاليد . وكلما تقدم الحدث الدرامي تصاعد معه الايقاع وانتقلت فيه الفانتازيا الى مستوى أكثر تعقيدا وثراء . يصبح معه من الصعب أو بالأحرى من العبث بمحاولة قص أو تلخيص ما جرى على خشبة المسرح ليس فقط لطول المسرحية المفرط وتشابك الأحداث فيها وإنما أيضا لتفكك الأحداث نسبيا وتعدد الدلالات والرؤى . ومن هنا فإن من الأفضل محاولة تتبع مجموعة من القضايا أو الموضوعات التي أرى أن المسرحية تطرحها أو تعالجها من خلال بنائها الفانتازي واقعي هذا والذي تفامر فيه بتأسيس أول مسرح للقصص العلمي والمغامرة مع أو في المستقبل .

وتطرح المسرحية في البداية قضية علاقة المعرفة بالفعل بالصورة التي ترى معها أن الموقف لا ينفصل عن المعرفة وإن كل معرفة تحتم أو تنطوى على موقف ما من العالم . فكل من الصحفي ومفتش البوليس وجدا نفسيهما متورطين أو بالأحرى مستفرقين في مواقف حتمتها طبيعة الأشياء التي عرفاها . لأن المعرفة نفسها في نظر المسرحية هي الموقف سواء اكان ايجابيا أو سلبيا . . بل أن استخدام مصطلحات الموقف الايجابى أو السلبى من قضية ما تصبح مستحيلة دون معرفة بتفاصيل هذه القضية . ومن هنا فانها على الصعيد الفلسفى تنفى مبدأ حيادية المعرفة . وتجعل على نفس الصعيد الفلسفى المعرفة الحدية جزءا مجعلا للمعرفة الحسية أو الموضوعية . ومن هنا فانها تضاعف من مسئولية الانسان ازاء العالم ، ومن مسئولية المثقف على وجه أخص ، حيث أن البطل الرئيسى للمسرحية هو هذا المحرور في مجلة (مواجهة) الذى ينطوى بحثه عن الحقيقة على مواجهة حقيقية للعالم بكل ما فيه من خير وشر . وإن كانت المسرحية في الواقع تتجنب الوقوع في شرك فكرة الخير والشر بطبيعتها التبسيطية .

وحتى يصبح طرح المسرحية لعلاقة المعرفة بالفعل شاملا وبعيدا عن التجريدات الجافة فانها تنسج سدى هذه الفكرة بلحمة القضايا الرئيسية الثلاث التى تتناولها المسرحية وهى السياسة والدين والجنس . فعلى الصعيد السياسى تفرق المسرحية بين مثالية النظريات السياسية وبرجماتية النظم السياسية كما تتجسد في الواقع . وترى أن جهاز الحكم السياسى لايزال شبه واحد برغم اختلاف الغايات ، بمعنى أنه لايزال جهازا ذا طبيعة قمعية تستهدف الحد من حرية الانسان الخلاقة اكثر مما تعمل على تحرير طاقات هذا الانسان الابداعية . ولذلك فإن المسرحية تربط عالم السياسة بعالم الجريمة بصورة تذكرنا بالعلاقة القوية بين المافيا ووكالة المخابرات المركزية الأمريكية . وجهاز الحكم فى واشنطن . وتوحي بأن المجتمع البشرى قد درب على استخدام معايير مزدوجة فى الحكم على الأشياء . . حيث يحكم على الجريمة التى يرتكبها نظام حكم سياسى بمنعيار مغاير لذلك الذى يحكم به على نفس الجريمة اذا ما ارتكبها عضابة منظمة أو فرد ما . وإذا كانت المسرحية تسقط الشروق النظرية عندما تتعامل مع الواقعى التطبيقى ، فانها تسقط كذلك مختلف التبريرات التى تفسر أو بالأحرى تعتذر عن وجود هذا الازدواج فى معايير الحكم بصورة تقترب بالمسرحية أحيانا من المثالية الساذجة ان لم يكن من العدمية أو الفوضوية السياسية والفلسفية .

وبنفس المنظور تتناول المسرحية الدين .. من منطلق يرى أن جوهر دعوة كل الأديان السماوية واحد تقريبا . وان مصير هذه الدعوات السامية في الواقع الفعلى واحد تقريبا ، فكل الأديان قد استغلت من قبل النظم السياسية ، وأفرغت من محتواها وتحولت في الواقع أحيانا الى مؤسسات تمارس سلطاتها في الواقع باسم الدين وهى منه براء ، وتستعمل الرسالة الدينية التى ابتغت تحرير الروح الانسانية الى أداة تستهدف قمع الانسان وتشويهه . وتربط المسرحية الوظيفة الاجتماعية للدين بالدور السياسى الذى لعبته المؤسسة الدينية في خدمة نظم سياسية بعينها . ولا تنفى المسرحية أهمية الدين أو دوره الإيجابى ، بل توشك أن تعترف بحتمية وجود الدين كوسيلة لاعلاء التعاسات البشرية ولتخفيف حدة المعاناة الانسانية في الواقع . ولكنها في نفس الوقت تؤكد على عبثية الموقف الراهن ولا معقوليته بالنسبة لعلاقة المؤسسة الدينية بالواقع .

أما القضية الثالثة التى تطرحها المسرحية فهى قضية الجنس باعتباره البؤرة الحيوية التى تتجسد فيها وطأة النظام الاجتماعى والأعراف والتقاليد السائدة على اخص خصائص الفرد الانسانى . فإذا كان الانسان يحتاج لاشباع حاجاته الأساسية من طعام وشراب وهواء وكساء الى انشاء علاقة مع الطبيعة أو مع الأشياء فانه يحتاج لاشباع حاجته الجنسية الى تأسيس علاقة مع انسان آخر . ولأن الانسان كائن اجتماعى لا يعيش فى الفراغ ، بل فى مجتمع تحكمه نظم ومؤسسات سياسية واجتماعية ودينية .. الخ ، فان هذه العلاقة التى ينشئها من انسان آخر لاشباع واحدة من حاجاته الأساسية تتحول الى بؤرة لتجسيد كل آثار هذه النظم والمؤسسات عليه . وهو منهج فى تناول الجنس استفادت فيه المسرحية كثيرا من أفكار علم الاجتماع الجنسى أو علم الجنس الاجتماعى الذى أسسه فيلهالم راينج فى كتاباته العديدة فى هذا الموضوع . وفى محاولة من المسرحية لتخليص المتفرج من الكثير من عقد العيب والتحرير والخجل تتضمن أحداثها مجموعة من الأفعال الجنسية الفاضحة سواء أكانت على مستوى الجنس الطبيعى أو على مستوى الشذوذ الجنسى .. وهى أعمال فاضحة وصادمة بالنسبة للمسرح الانجليزى ذاته والذى أصبح العرى أحد الكلاسيكيات المقبولة فيه .

هذه هى القضايا الأساسية التى يطرحها هذا العمل المسرحى

الطموح .. وهناك الكثير من المآخذ على تناوله لها وحتى على بعض الأفكار الأساسية التي يتبناها .. ولكن ترى أين هو العمل المسرحي الذي يخلو من المآخذ ؟ ان هذا العمل في نطاق كونه عملا تجريبيا يعد من أفضل الأعمال التي قدمها المسرح الانجليزي في السنوات الأخيرة . لا يعدل جموح أخطائه الا شطط مطامحه وضخامة أنجازاته .. انه بحق ملحمة مسرحية عصرية ومستقبلية معا تعلن بقوة عن افتتاح مسرح تجريبي طموح داخل مبنى المسرح القومي الذي يرمى أعرق التقاليد المسرحية في الوقت ذاته .

فرقة زائرة ومهرجان للطلائع المسرحية

تبقى من أحداث هذا الشهر الهامة زيارة فرقة (الشوبوهين) الألمانية والتي قدمت تسعة عروض لمسرحية مكسيم جوركي (المصطافون) على خشبة المسرح القومي .. واسم الفرقة الألمانية هو Schaubühne am Halleschen Ufer وهو اسم يبلور الكثير من فلسفة الفرقة المسرحية .. حيث يعنى القسم الأول من الاسم خشبة المسرح أو العرض بينما الثاني صالة الصوت أو المرسى الذي يحتضن الصوت والعرض معا .. فالفرقة توازن بين أهمية الصورة المرئية والصورة المسموعة في العرض وبين مؤثرات الصوت والضوء معا . وقد استطاعت هذه الفرقة بقيادة المخرج الألماني المؤهوب بيتر شتاين الذي يبلغ الأربعين من عمره والذي يقال عنه انه أعظم مخرج مسرحي أنجبته ألمانيا بعد بريخت ، ان تفرض نفسها لا على المسرح الألماني وحده وإنما على المسرح العالمي أيضا . وها هو المسرح القومي الانجليزي يستضيفها لتقدم بعض عروضها على (مسرح ليتلتون) . وقد اختارت الفرقة ان تقدم مسرحية جوركي (المصطافون) لتتيح أمام جمهور المسرح هنا ان يقارن بين اخراج بيتر شتاين للمسرحية وبين العرض الانجليزي لنفس المسرحية والذي قدمته فرقة شكسبير الملكية هنا قبل عامين . وقد قدر لي أن أشاهد العرضين . وأستطيع أن أقول ان اخراج شتاين للمسرحية قد كشف عن أبعاد كثيرة لم يتمكن العرض الانجليزي من لمسها . صحيح ان كلا العرضين قد تبنى تفسيراً متميزاً ومتبايناً للمسرحية .. لكن العرض الألماني كشف عن ثراء وخصوبة مسرحية جوركي بأبعد بكثير مما فعله المسرح الانجليزي . ولأننى قد سبق

أن كتبت بالتفصيل عن هذه المسرحية من قبل (١) فإني لن ادخل هنا في محاولة لتكرار الحديث عن هذه المسرحية . واكتفى بالإشارة إلى أهمية استضافة الفرق الأجنبية وفي أعمال سبق أن قدمها المسرح الانجليزي ليقوم المشاهد بإجراء المقارنات التي تخصب بروحه وتوسع من أفق ثقافته وقدراته التذوقية .

وإذا كان استخدام الفرق المسرحية الممتازة يسهم في توسيع أفق الحركة المسرحية هنا ، فإن اكتشاف طلائع كتاب المسرح والعمل على تشجيعهم وترشيد موهبتهم هو الرافد الأساسي الذي يضمن استمرار الحركة المسرحية ونموها . وهذا هو أحد المهمات السنوية التي تقوم بها فرقة المسرح الانجليزي في (مسرح الرويال كورت) . إذ تعقد مسابقة لكتاب المسرح الناشئين الذين لا يزيد عمرهم على ١٧ سنة وتقدم في المسرح التجريبي ، الملحق بمسرح الرويال كورت والمسعى المسرح العلوى أو مسرح السطوح إذ يقع أعلى المسرح الرئيسى ، المسرحيات الفائزة في موسم يستمر لعدة أسابيع . وقد تضمن موسم هذا العام تقديم أربع مسرحيات فائزة . كانت احداها من تأليف صبي في العاشرة من عمره واسمها (صيد) بينما كانت أفضلها من ناحية البناء المسرحى مسرحية (مشيا) وهى لكاتبة شابة في السابعة عشرة من عمرها . وليس هذا الموسم السنوى الذى تحرص عليه فرقة المسرح الانجليزي كل عام الا محاولة للقول لهؤلاء الكتاب الطلائع انكم كتاب موهوبون ولو عملتم على تطوير هذه الموهبة فانكم تستطيعون المساهمة في تطوير وتنمية المسرح الانجليزي . فهل نستطيع أن نستفيد من هذا التقليد في عالمنا العربى . وأهم جزء في هذا التقليد في تصورى ليس الاكتفاء بكلمات التشجيع أو شيكات الجوائز وانما عرض الأعمال الفائزة على المسرح . فهذا العرض وحده هو الذى يحول عملية التشجيع تلك الى واقع ملموس . يكتسب فيه الكاتب الشاب من خلال اجراءات تنفيذ عمله على المسرح خبرة ثمينة في ميكانيكية العمل المسرحى ترفد معرفته وتساعد على تنمية وتطوير امكانياته .

لندن

ابريل ١٩٧٧

(١) راجع مجلة (الاداب) مارس ١٩٧٥ .

ازدهار ((الفارسي)) والأشباح وتنضير الأرواح

يرصد علم اجتماع الأدب - وهو أحد فروع الدراسات الانسانية الحديثة التي يتزايد الاقبال عليها والاهتمام بها بين نقاد الأدب وعلماء الاجتماع على السواء - العلاقة الجدلية بين العمل الفني ومثليه . ليس فقط لأن أى عمل فنى يفقد معظم قيمته ان لم يدخل نطاق هذه العلاقة . ولكن ايضا للارتباط الوثيق بين دراسة هذه العلاقة والمفاهيم الجمالية الحديثة التي تتجاوز فكرة أن العمل الفنى « تعبير عن » أو « انعكاس لـ » أو « صدى لـ » واقع ما .. وأن القارئ يتلقى هذا العمل الفنى ليرهدف احساسه بذاته وبالعالم من حوله . وترى أن العمل الفنى أكثر من هذا بكثير ، لأنه فى الواقع « واقع جديد » وليس انعكاسا أو تعبيرا أو صدى للواقع الخارجى بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية . وهو كواقع جديد له أبعاده وخصائصه الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية ، وله أعرافه وقوانينه الخاصة . وتعامل المتلقى مع هذا الواقع الجديد لا يقل تعقيدا وتشابكا عن تعامله مع الواقع الخارجى الذى يعيشه . صحيح أن الواقع الخارجى يدخل فى نطاق هذه العملية المعقدة كأحد مكوناتها الا انه لم يعد المعيار أو المحك الذى تقاس به درجات النجاح أو الفشل ولم يعد حتى الغاية كما تصورت معظم النظريات الجمالية الواقعية .. بل قد تكون الغاية هى نفى هذا الواقع الخارجى كلية فى محاولة الإنسان - الفنان والمتلقى معا - للسير نحو الأفضل .

واذا كان العمل الفنى « واقعا جديدا » فان شروط كينونة هذا الواقع الجديد لا تتحقق دون تلقى هذا العمل - الواقع الجديد . فهذا التلقى هو الذى يمنح بعض الأعمال المتوسطة القيمة دورها ودلالاتها . وبهذا يمكن التعرف أكثر على حقيقة لحظة تاريخية معينة من خلال رصد هذه العلاقات الجدلية بين أعمال فنية بعينها - حتى ولو كانت نتاج مرحلة تاريخية سابقة - وبين جماهير المتلقين فى مجتمع ما . ليس فقط لأن هذا المقياس أكثر شمولية وعمقا من تحليل بعض الأعمال التى عبرت عن هذه اللحظة التاريخية ، ولأنه يأخذ فى اعتباره جماهير فنية لعصور مختلفة وهى تعاد خلقا من قبل جماهير المتلقين والمثقفين فى مرحلة ما ، كما انه يبرز أحد الزوايا والنقاط الفائتة من افق الكثير من الدراسات وهى دور المتلقى فى توجيه العملية الابداعية بصورة بالغة الخفاء والتعقيد .

بعد هذه المقدمة ، يمكننا ان نتعرف على الدلالات الحقيقية لمسألة ازدهار « الفارس » أو المهزلة فى المسرح الانجليزى اليوم . . . ازدهارا تجاوز نطاق المسرح التجارى فى « الويست اند » . والذى كان حتى سنوات قليلة هو المجال الوحيد لتنفس بعض كتاب هذا الجنس الفنى . وفرض نفسه على أكثر فرق المسرح الانجليزى جدية واحتراما مثل فرقة « المسرح القومى » و « فرقة شكسبير الملكية » و « فرقة المسرح الانجليزى » وغير ذلك من الفرق التى اشتهرت بتقديم أجود العروض المسرحية المأخوذة عن أفضل النصوص القديمة أو المعاصرة على السواء . . . ولم يعد غريبا أن تجد فى ريبورتوار « المسرح القومى » الآن وفى ميناء الجديد الذى كلف دافعى الضرائب ١٥ مليون جنيه مسرحيتين من هذا الطراز هما « نصب أو سرقة » لبى تريفرز و « روح مرحلة » نوبل كاورد . . . ناهيك عن أن المسرحية الثانية هى من اخراج كاتب جاد نسبيا هو هارولد بنتر . وليس غريبا أيضا أن يكتب أحد كتاب المسرح الانجليزى المرموقين مثل دافيد ستورى أحدث مسرحياته فى هذا قالب المسرحى وهى « عيد الأم » وأن تعرضها « فرقة المسرح الانجليزى » على مسرح الرويال كورت الشهير والذى قدم معظم الأعمال والكتاب الجادين منذ ان عرض مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى غضب » عام ١٩٥٦ وحتى الآن .

ومن السابق لأوانه - ان لم يكن من المخل - اصدار بعض التعميمات عن ان من الطبيعى ازدهار المهازل فى مراحل الانهيار

والتصدع الاجتماعي ، وعن دور هذه المهازل في هدهدة المجتمع والتسرية عنه وقد طحنته الأزمات وطوحت به أفاصير الأزمة الاقتصادية ليس فقط لأن هذا النوع من الأحكام العامة من أشد الأمور عداء للجدية وللنظرية الموضوعية الشاملة لظاهرة من هذا النوع ، ولكن أيضا لانه لا ينطلق من المفهوم السائد والمبسط عن ان الفن « تعبير عن » الواقع الاجتماعي الراهن ومجرد « انعكاس » له . ناهيك عن ان هذا يفغل او يسقط من اعتباره عشرات الأعمال الأخرى الهامة والجيدة والتي كتبت او لاقت نجاحا لما عرضت في نفس الفترة . لذلك سأحاول بعيدا عن مثل هذه الأحكام العامة تقديم صورة لازدهار هذا الجنس المسرحي والتعرض لبعض الأعمال التي عرضت منه مؤخرا على خشبة المسرح الجاد .

ولقد بدأ المسرح الجاد بالاختفاء بهذا الشكل الفني الذي يلاقي الآن رواجاً شديداً بالموسم الخاص الذي قدمته فرقة المسرح الانجليزي مسرحيات الكاتب الانجليزي الذي مات قتيلا وهو لما يزل في مقتبل حياته الفنية جو أورتون Joe Orton . . ولو قيض له أن يعيش حياة أطول لكان المقابل الانجليزي للكاتب الفرنسي المعروف جان جينيه، بشلوهذه الجنسي وتأخيقه ولا مبالاته ولا اخلاقيته وغير ذلك من صور الاحتجاج الداني العنين على واقع اجتماعي يسخط عليه ويعجز عن تغييره ، أو حتى ابحار احتمالات التغيير وامكانياتها فيه ، في نفس الوقت . فقد حاول جو أورتون أن يسخط بطريقة الخاصة على الكثير من مواضع المجتمع الانجليزي واخلاقياته . . وترك أسرته وعاش مع رفيقه في الشلوهذه الجنسي ويدعى كينيت هاليويل الذي انتهى به الأمر الى أن قتله في ١٥ أبريل ١٩٦٧ ثم انتحر . . وقد أضفت هذه النهاية مزيدا من الشلوهذه والقموض الى حياة أورتون القصيرة المبهمة . المهم أن أورتون تمكن خلال هذه الحياة القصيرة من وضع الكثير من سخرياته المرورة في قالب مسرحي يغلب عليه طابع المهزلة الفاقعة التي تستهدف تعرية حياة البرجوازية الانجليزية والسخرية منها بطريقة جارحة أو فاضحة . . سخرية تستثير مشاعرها وترضى ذوقها المتدني وتلعب على وتر عجزها الجنسي والنفسى بطريقة جلبت لأعماله النجاح على خشبة المسرح التجارى .

وقد قدمت فرقة المسرح الانجليزي في موسمها الخاص لجو أورتون أهم ثلاث مسرحيات كتبها أورتون وهى « تسلية السيد سلون »

و « نهب » و « ما رآه كبير الخدم » وقد كان هذا الموسم ناجحا من الناحيتين الفنية والجماهيرية . فمن الناحية الفنية رأى كثير من النقاد ان هذا الموسم كان استشعارا للحساسية الفنية الجديدة التي اخذت اجنتها تتخلق في الأفق . وانه استطاع في نفس الوقت ان يلقي بعض الضوء الجاد - حيث حاولت العروض ان تكون نظيفة وبعيدة عن التهريج الرخيص الذي يجد له عادة في مثل هذا النوع من المسرحيات مرتعا فسيحا - على اعمال كاتب لم يؤخذ بالجدية التي يستحقها باعتباره جزءا هاما من مرحلة أواخر الخمسينات وبدايات الستينات في المسرح الانجليزي مهما اختلف تقييمنا لموقفه او تباين تقديرنا لموهبته واعماله . اما من الناحية الجماهيرية فقد حولت الأعمال الثلاثة الى المسرح التجارى في الوست اند واستمر عرضها فترة طويلة من الزمن . . وكان أطولها عرضا في المسرح التجارى في وسط المدينة هو عرض « ما رآه كبير الخدم » الذي استمر يعرض على خشبة « مسرح الوايت هول » حتى الشهر الماضى ونظرا لأن هذا العرض كان أطول مسرحيات هذا الموسم بقاء على خشبة المسرح فسوف نثريث قليلا عنده .

« ما رآه كبير الخدم » What the Butler Saw او الساقى
نص تبرز مراميه من نوعية عنوانه فالساقى أو كبير الخدم Butler
هو رئيس الخدم في البيت الانجليزي العتيق . . عندما كان في البيوت العتيقة خدم وحشم ومربيات . وكبير الخدم هو الوحيد بين أرتال الخدم والحشم الذى يطلع على دقائق حياة الأسرة وخبائها . والذى تنكشف أمام عينيه المشاهدتين الصامتتين معا عيوب الأسرة وفضائحتها التى لا تراها العيون الأجنبية . ومن هنا فان عنوان المسرحية يوحي بأن العمل يدور حول هذه المشاهد الداخلية الحميمة التى لا تتكشف الا لعبون كبير الخدم ، وأن المسرحية تريد تعرية حياة هذه الطبقة والحديث عن خباياها . كما أن في العنوان شيئا يشير الى جانب فضول القارىء مسألة خاصة بطبيعة هذا الجنس الفنى الذى يستهدف جذب الجمهور الى العمل الفنى بشتى الطرق . ويوشك أن يكون ذلك لديه هو أهم الغايات ، بصورة يصبح معها خلق عالم مشابه أو مفارق لعالم الواقع مسألة تأتى في المرتبة الثانية من الأهمية بعد ذلك .

وتدور المسرحية في احدى عيادات الطب النفسى الجسمى ، وهى عيادة ملحقة بمنزل الطبيب المعالج حيث تأتى له فتاة تشكو من حالة مرضية نفسية فيقترح عليها أن تخلع ملابسها كلية وترقد

على سرير الفحص خلف ستار بالعيادة . ولما تبدى الفتاة شيئا من الشك وقليلًا من المقاومة لهذا التعري الكامل ، يبرر لها الطبيب ذلك بمنطق متهافت عن علاقة المسائل العضوية والبيولوجية بمرضها النفسى . . وما أن يبدأ الفحص حتى تدخل الزوجة ، وهى من طراز الزوجات المتسلطات قويات الشخصية ، وأقصد « بالطراز » أنها شخصية نمطية بالمعنى النقدى المتهاك لهذه الكلمة . ويحاول الطبيب أن يفهمها - بعد أن سارع باخفاء ملابس الفتاة انه يفحص رجلا . . ونعرف أن الزوجة قد نسيت ملابسها في بيت عشيقها الذى يجيء بعد قليل مدعيا أنه عامل أحضر هذه الملابس . ثم يجيء شرطى يبحث عن الفتاة التى أخذت صندوقا صغيرا آل إليها خطأ عن طريق الوراثة لأن هذا الصندوق الصغير يحتوى على إحدى ممتلكات الامبراطورية البريطانية الثمينة . ويوهمه الطبيب بأنه مريض فى محاولة ليعريه خلف الستارة ويأخذ ملابسه ويعطيها للفتاة ولما تدخل الزوجة يحاول أن يدرس نفسه فى ملابس الفتاة ، ويأتى بعد ذلك وبناء على استدعاء الزوجة أحد اخصائى الامراض العقلية الذى تكتشف بعد ذلك ، وبعد أن يسخر من أسلوب الطبيب فى العلاج ويفضح التواءاته، أنه ليس الا مجنونًا هاربا من مصحة الامراض العقلية .

ويستمر الموقف فى التعقد بطريقة هزلية تتكشف معها كل سوءات الأسرة ، وتتم فيها سخرية حادة من الطب النفسى الجسمى ، ومن الامبراطورية البريطانية التى تكتشف ان أحد ممتلكاتها الثمينة التى يجرى البحث حولها ليس الا أحد أعضاء جسد تشرشل المحنط . وكأن الدولة أو بريطانيا عامة فقدت ذكورتها منذ موت تشرشل الذى يرمز لموت آخر مراحل الامبراطورية التى غربت عنها الشمس . وتحل عقدة المسرحية بالطريقة التقليدية السعيدة . حيث يجد العشيق الشاب ضالته فى الفتاة الصغيرة التى تكتشف انزوجة الكهله أنها هى ابنتها المفقودة . ويقبض على المجنون الهارب . وتحول الزوجة الى الشرطى لتتخلده عشيقا وسط احياءات وغمزات عديدة بأن زوجها السعيد قد أصابته العنة . والمسرحية من حيث الحكبة والامتلاء بالمواقف الهزلية المضحكة ليست من أفضل أعمال هذا الشكل المسرحى . حيث تعتمد كثيرا على المصادفات والافتعال برغم حوارها الذكى القارص ولعبها اللماح بالالفاظ ودلالاتها . وهنا تأتى أهميتها اذ استطاع أوربتون من خلال سيطرة مقتدرة على لغة الحوار أن يفتح هذه الفارس العادية بعض الأبعاد التى تطرح قضايا جادة توحى بوثاقة العلاقة بين ما يدور

في المشهد الداخلي لحياة أسرة انجليزية وما يحدث للبلد ذاته . ولكن اهتمام أورتون المفرق بتصيد الجمهور وهددته واعتماد بنائه الدرامي على الصدفة والمفارقات المفتعلة أغرق هذه اللوحات الجادة في سيل من المواقف الهازلة .

ومع ذلك فقد أغرى النجاح الكبير الذي أحرزه موسم مسرحيات أورتون عددا من المسارح الجادة على تقديم العديد من مسرحيات « الفارس » الهزلية . وكان على رأس هذه المسارح فرقة المسرح القومي الذي انتقل هذا العام الى ميناء الجديد على ضفة نهر التيمز الجنوبية في لندن بجوار جسر واترلو والذي تكلف تشييده حوالي ١٥ مليون جنيه استرليني . وقد قدم المسرح القومي ولازال يقدم في ريبورتواره الحالي مسرحيتين من هذا الطراز أولاها هي « نصب او احتيال » لأحد كتاب هذا الشكل المسرحي البارز وهو بن تريفرز Ben Travers الذي ولد عام ١٨٨٦ ومازال حيا حتى الآن والذي قدم له المسرح الانجليزي العديد من أعمال الفارس الناجحة مثل « عصفور في العش » عام ١٩٢٥ و « نصب او احتيال » عام ١٩٢٨ و « فنجان من الرقة » عام ١٩٢٩ و « ليلة كهذه » عام ١٩٣٠ و « وقت الديك الرومي » عام ١٩٣١ و « عمل قدر » عام ١٩٣٢ و « شيء من الاختيار » عام ١٩٣٣ و « انها تتبغى اني ذهبت » عام ١٩٥٢ وغيرها . ولا تزال آخر مسرحياته « سرير الليلة قبل الماضية » او « سرير اول البارحة » عام ١٩٧٥ تعرض في المسرح التجاري في الويست اند . وقد اختار المسرح القومي بحق أفضل مسرحيات تريفرز من ناحية الحكمة والبناء وجاؤل قدر الامكان ان يقدم عرضا نظيفا خاليا من الاعيب هذا الشكل المسرحي الزاعقة . وتدور المسرحية حول محاولة شاب النصب على فتاة غنية وإيقاعها في حبائله ولكنه يكتشف بعد ان تحبه الفتاة مخلصا ان معظم ثروة أبيها قد آلت الى أرملته العجوز وان الفتاة لا تملك شيئا . فيستدير الى الأرملة يحاول بمعاونة صديق له سرقة ثروتها المثلة في مجموعة من المجوهرات . ونكتشف بعد قليل ان كل هذه الثروة قد آلت الى الأرملة العجوز بناء على نوع آخر من الاحتيال أخفت خلاله جزءا من ماضيها كان كفيلا لو عرف لأبطل حقها في الميراث . ومن هنا تبدأ عملية ابتزاز بعد ان أصبحت القضية في أيدي الشرطة التي أوشكت ان تضع يدها على السارقين . ولكنهما وقد انكشف لهما السر الذي أخفته الأرملة العجوز يستخدمان هذا السر في الضغط على العجوز للتنازل عن اتهاماتها لهم والاعتراف للشرطة بأن العقد الذي

عشروا عليه في منزل المتهم قد أهدته الأرملة له وتقل القضية بصورة تؤكد أن الجريمة في المجتمع الرأسمالي تفيد وأن أصحابها قد ينجون من العقاب لأن المجتمع كله قائم على صورة مختلفة من النصب والاحتيال وعلى فنون وفنون من السرقة الخفية والمعلنه .

ومع ذلك فالمسرحية ليست أكثر من مجرد سهرة ممتعة مسئلية ولكن حصاها الفني والفكرى ضئيل للغاية . غير انها من حيث البناء الفني والشبكة المسرحية تعد واحدة من النماذج المتقنة في هذا المجال لأنها استطاعت أن تبني شخصياتها بطريقة تحدد دوافعهم وتبرر معظم تصرفاتهم . كما انها امتدت على مفارقات الموقف وليس على مفارقات الالفاظ . ولم تلجأ الى الصدفة الا في اضيق الحدود وحاولت أن تكشف عن جوانب الضعف والقوة معا في شخصية المحتال في لحظات النجاح والفشل . ولكنها كمعظم أعمال هذا الجنس المسرحي تفتقر الى أي بعد أو خلفية فكرية . وتسلم بمنطق المجتمع الرأسمالي رغم انتقادها لبعض مواضعه أو لتصرفات بعض الأفراد فيه . . وهذا بالفعل يوشك أن يكون جوهر هذا النوع من الأعمال المسرحية إذ يحاول بطريقة ملتوية وغير مباشرة أن يعزل عيوب النظام ويحولها الى عيوب فردية ذاتها وأخلاقية غالبا . بصورة تعزل الظاهر عن معظم مكوناتها الاجتماعية والسياسية . وتشير الى أن جزءا كبيرا من نجاح هذه الأعمال المسرحية راجع الى دورها التنويمي في المجتمع والى انها تحاول استخدام شكل فني لتفريغ الفن من محتواه ووظيفته الفنية والنفسية والفكرية والجمالية . . الخ . ومن هنا فانها تستهوي دائما المتفرج الذي أجرت له وسائل الاعلام وأجهزة التعليم الرأسمالية قذرا من غسيل المخ وموهت عليه الكثير من الأمور . كما أن احتفاء المؤسسة الرسمية بها - وجهاز التسلية وحتى وسائل انتاج الفن الجماعية جزء منها - بهذا النوع من الأعمال التي تحول دون المتفرج وطرح التساؤلات التي تهدد جوهر النظام وتتناول جذوره . وتحرف انتباهه الى البحث في مسارب جانبية عن وسائل للاصلاح أو طرقا للعلاج الفردي أو الخلاص الفردي .

أما المسرحية الثانية التي قدمها - ويقدمها حتى الآن - المسرح القومي من هذا النوع فهي مسرحية « روح مرحية » لنويل كاورد Noel Coward وهو من كتاب الفارس المعروفين ولد عام ١٨٩٩ ومات عام ١٩٧٣ بعد أن خلف عددا كبيرا من الأعمال المسرحية مثل

(سأنزكها لك) ١٩٢٠ و (الفكرة الشابة) ١٩٢١ و (الدوامة) ١٩٢٤ و (الملائكة الساقطون) ١٩٢٥ و (كان هذا رجلا) ١٩٢٦ و (الماركيز) ١٩٢٧ و (الحلو المر) ١٩٢٩ و (حيوات خاصة) ١٩٣٠ و (كلمات وموسيقى) ١٩٣٢ و (الليلة في الثامنة والنصف) ١٩٣٥ و (روح مرحة) ١٩٤١ و (هذا الجنس السعيد) ١٩٤٢ و (لا تنتهد بعد ذلك) ١٩٤٥ و (السلام في عصرنا) ١٩٤٧ و (بعد الرقص) ١٩٥٤ و (فقايع بحر الجنوب) ١٩٥٦ و (عارية ومعها كمان) ١٩٥٧ و (خلى بالك من لولو) ١٩٥٩ وغير ذلك من المسرحيات العديدة . . وقد ذكرت حوالى نصف عناوين مسرحياته لأشير الى مدى سهولة هذا النوع من الكتابة وفرة انتاج من يفلح في العثور على « التوليفة » المسرحية الخاصة بهذا النوع من الكتابة . لذلك ليس غريبا أن يكتب كاورد اكثر من ثلاثين مسرحية . وان يكتب في بعض الأحيان ثلاث مسرحيات في العام الواحد .

وليس ثمة حاجة الى تلخيص مسرحية « روح مرحة » أو الحديث عن حبكتها لأنها عرضت في العربية على المسرح التجارى المصرى تحت عنوان (حواء الساعة ١٢) . ولا يأتى عرضها أو بالأحرى احيائها بعد موت طويل كجزء من موجة « الفارس » المسرحية فحسب ، وانما أيضا لأنها تتوافق مع موجة أخرى هى موجة الاهتمام بالاشباح والأرواح والعفاريت وقصص السحر . ويركب هذه الموجة كاتب انجليزى تجارى من كتاب الدرجة العاشرة - برغم احتفاء بعض مترجمينا به - هو كولن ويلسون . الذى يظهر في بعض برامج التليفزيون متحمسا لمسألة الأرواح والعفاريت ، ومستفيضا في الحديث عن تجاربه الخارقة مع محضرى الأرواح وقراءاته في غرائب فنون العرافة والسحر الأسود . وقد أصدر كتابا إسميكا عن هذا الموضوع بعنوان العرافة - بكسر العين - The Occult جمع فيه هذه المسائل . وترجمت أعماله الى العربية - برغم توقيعه على بيانات المنظمة الصهيونية التى نشرت في جريدة التايمز قبل عام - على انها أعمال جادة تمثل وجه الثقافة أو الأدب الانجليزى المعاصر مثل اعتبار أنيس منصور وكتابات الصحفية انجازات الأدب العربى المعاصر وترجمتها الى لغة أجنبية . والواقع انه ليس أقرب الى كولن ويلسون من أنيس منصور من حيث ان كلاهما يعيش على تلخيص الكتب ويتوجه بطريقة صحفية - غالبا سطحية - الى القارئ المتعجل . ويفلف كتاباته برداء خادع من العمق والمعرفة والجدية - وكم تمنيت لو شاهد كثيرون ممن يترجمون أعماله

وينشرونها بحماس كاتبهم « الهام » وهو يتحدث « بجدية » عن تحضير الأرواح وعن ضرورة أخذ مسائل الأشباح بالجدية اللائقة بها .

والواقع أن رواج كتب السحر وروايات الأرواح هي المناخ الذي ساعد مع انتشار وازدهار « الفارس » على اختيار هذا العمل بالذات من بين أعمال تاورد العديدة لحيائه على خشبة المسرح القومي . وقد قام هارولد بنتر بإخراج هذا العمل للمسرح ولاشك أن الإخراج كان جيدا . ولكن هذا لا يمنعنا من التساؤل عن الدوافع التي دفعت كاتبها مسرحيا تفترض فيه الجدية إلى إخراج مثل هذا العمل . قد يكون التفسير السهل لذلك أن نجاح تجربته في التحول إلى الإخراج عندما أخرج مسرحية سايمون جراي « والا فانا مشغول » . قد أغراه باختيار مسرحية مضمونة النجاح لتجربته الثانية حتى يؤسس لنفسه سمعة جيدة في هذا المضمار . إذ أن هذه المسرحية من أكثر المسرحيات نجاحا جماهيريا في تاريخ المسرح الإنجليزي . ولكن ثمة تفسير آخر يرى ظاهرة الترويج للأشباح والأرواح وجها آخر من وجوه ظاهرة انتشار « الفارس » . . . وأنهما معا أحد محاولات المؤسسة الفنية لهذهة الجماهير وقت الأزمة الاقتصادية وفتح مجالات فرعية متشعبة أمامها تستقطب بها اهتمامها وتحوله بعيدا عن التساؤلات الرئيسية التي قد تتناول جذور النظام وتثير حوله الشكوك .

إن هذه الموجة التي يركبها كولن ويلسون والتي ينضم إلى جوقها الآن هارولد بنتر وكينجلى إيمس وغيرهم من الكتاب الإنجليز المعروفين تنطوي على محاولة جادة لاعادة تأسيس البعد الميتافيزيقي للحياة في مجتمع ضعف أو بالأحرى هزل إيمانه الديني . . . وبدأ يتطلب دائما اجابات علمية وعقلية على معظم التساؤلات التي تعن له .

وفي عصر الأزمة الاقتصادية التي تهصر المجتمع الإنجليزي وتعتصره تصبح هذه التساؤلات العقلية على درجة كبيرة من الخطورة . . . لأنها في محاولتها للبحث عن أسباب الأزمة وجذورها تتناول دعائم المؤسسة الرأسمالية وتوشك أن تهزها أن لم تعصف بها . هنا تظهر مدى الحاجة إلى تأسيس بعد غير عقلي للأمور . . . أن لم يساهم مباشرة في درء الكثير من التساؤلات فانه يوهن ولاشك الأساس العقلي المحض لهذا الموقف . ويحاول تأسيس بعد ميتافيزيقي ملء بالخاوف والتهويلات أن لم يفلح في الإجابة عن هذه التساؤلات فانه يساهم على الأقل في تمويه الأمور

وفي صرف نظر الجماهير عن معظم القضايا الرئيسية التي يمكن أن تدفعها الى التشكيك في المؤسسة والمواضع الاجتماعية المسيطرة أو السائدة . ومن هنا فان مجموعة الكتاب التي تروج لمثل هذه الأفكار والتيارات تعد - برغم أو في الحقيقة الى جانب خدمتها للصهيونية - فقد وقع ويلسون على احدى بيانات المنظمة الصهيونية كما ان هارولد بنتر يهودى ذو ميول صهيونية واضحة ، بصورة مباشرة أو شبه مباشرة كما في حالة ايمس - أحد الدعائم الأساسية للفكر والفن وبالتالي للمؤسسة المسيطرة . لأنهم بذلك يقفون موقفا واضحا ضد أى محاولة للتغيير الجذرى في هذا الواقع الاجتماعى . ويكرسون نشاطهم وعملهم الفنى والفكرى لتوطيد دعائم الواقع الراهن والوقوف ضد أى محاولة راديكالية لتغييره .

ولنتنقل الآن الى آخر أعمال « الفارس » التي قدمها المسرح الجاد وهى مسرحية دايفيد ستورى (عيد الأم) التي تقدم الآن على مسرح « الرويال كورت » وتقدمها فرقة المسرح الانجليزى . وتؤكد هذه المسرحية استحالة ان يحتل قالب « الفارس » المسرحى نقدا اجتماعيا جادا ووجهة نظر فكرية واجتماعية ذات مغزى حقيقى ، وصعوبة التوفيق بين المضمون المسرحى الجاد وأسلوب « الفارس » الهزلى . كما تشير من ناحية أخرى الى أن قالب « الفارس » يتطلب فى الحقيقة التضحية بالوقوف الاجتماعى والسياسى الواضح للفنان ، والا لما استطاع - كما تتطلب « الفارس » الجيدة - دغدغة احساس المتفرج والتمويه على قدرته على الحكم والتفكير .

والواقع أن مسرحية ستورى هى أكثر المسرحيات التي تعرضنا لها ثراء واحتمالا للتفسيرات الجدية . . ومن هنا فانها لم تستطع أن تحقق النجاح الواسع الذى تحققه الفارس المحكمة البناء عادة . لأن ستورى ككاتب مسرحى جاد لم يرد التضحية بالمضمون الاجتماعى للنزاهة وإنما أراد أن يصل بهذا المضمون الى قاعدة واسعة من الجماهير باستخدام شكل جماهيرى يلقى بالفعل اقبالا واسعا على مشاهدته . . وفاته ان نوعية الجمهور الذى يقبل على « الفارس » تختلف الى حد كبير عن طبيعة جمهور المسرح الجاد . وان المشاهد يأخذ من أى عمل فنى عادة ما يريد أن يأخذه منه . . فقد يريد قارئ من الرواية أن تساعد على النوم ومن هنا تفوته الكثير من ابعادها . . بينما يريد مشاهد من مسرحية أن تضحكه وتسرى عنه فيغفل عما فيها

من ابعاد اجتماعية وفكرية ان كانت هناك أو على الأقل يفوته قدر كبير منها . وان المساومة التي أراد الكاتب أن يحققها لم تجعل مستوى المسرحية بالقوة التي تجبر المشاهد على تغيير اتجاهه من العمل وتغيير من زاوية رؤيته له . وحتى يتضح هذا علينا أن نتناول العمل ذاته بشيء من الإيجاز .

تحاول مسرحية (عيد الأم) أن تحقق الى جانب الهدف التقليدي للفارس وهو التفرية الساخرة للحياة الداخلية لأسرة عادية وكشف النخبيا الكامنة وراء قناع المظهر المحافظ والخادع ، هدفا آخر أكثر عمقا وأهمية وهو رصد التغير الجذري الذي حدث في سلم القيم الاجتماعية الانجليزية بين جيلين ، والذي يعكس الكثير من التغيرات العميقة في تركيب المجتمع وتكوين مؤسساته . وتدور المسرحية في بيت أسرة آل جونسون . وهي مكونة من الأب الذي يتباهى بأنه يمت بصلة قرابة الى الدكتور جونسون واضع أول قاموس انجليزي والى ان بذرة الثقافة أصيلة في أسرته ، وهو مع ذلك عامل دهان . والأم التي تنحدر من أصلا عائلة ارسوقراطية عريقة شاهدها الأب الشاب الذي ذهب يدهن منزلهم وهي عارية في فراش نومها فدخل من النافذة ووقع في غرامها وضاجعها فوقعت بدورها في أسر فتوته الجنسية وتركت أسرته الفنية وهربت معه ، فما كان من أبيها الا أن حرّمها كلية من الميراث ومن هنا فقد قدر عليها وهي سليمة الأسرة الفنية أن تعيش حياة فقيرة طول حياتها مليئة بمرارة الندم والمباهاة بالتضحية في نفس الوقت . كما انها مولعة بأن تؤكد كل لحظة عراقة أصلها الطبقي .

وللأسرة أربعة أبناء .. بنتان هما أدنا التي تحبها الأم لأنها تظن انها تشبهها وليلى التي لا تطيقها لأنها تشبه الأب في كل شيء .. وهي الآن ترى بالأب بعد أن كبر وفقد قدرته التي سببتها في البداية ودفعتها الى ترك نعيم أسرته الارستقراطية وتفضيل الحياة في جحيم الطبقة العاملة حيث كان هناك نعيم آخر تجد فيه السلوى والتعويض وهو الجنس . وللأسرة أيضا ولدان .. الأكبر هارولد وهو جندي في سلاح الطيران يهوى نماذج الطائرات وفيه شيء من الطفولة . والثاني جوردون وهو أفاق شديد الفحولة بوهيمى تفخر به الأم لذلك لانه يجسد لها شبابها والأسرة تعاني من الضائقة المالية وتقوم العلاقات فيها على أساس الحب / الكراهية . ومع أن الأسرة تعيش في إحدى الشقق الشعبية

المؤجرة من الحكومة لدوى الدخول المحدودة ، فانها تحاول — خلافا لشروط العقد — تأجير احدى غرف الشقة من الباطن حتى يساعدهم الايجار قليلا . . وهى تفعل ذلك فى مداراة وتستتر ، تشير السخرية والرياء وتزود المسرحية بالعديد من المواقف والمفارقات .

ويؤجر شاب من هذه الأسرة تلك الغرفة ، وتأتى زوجته الشابة جودى قبله وتنتظره وهنا يأتى جورردون البوهيمى الذى يبدأ مباشرة فى اغراء الفتاة بطريقة فجأة ، وتتهرب منه ولكنه يحكم عليها الحصار ويحدثها عن ضعفه ازاء النساء وعن أحلامه العاطفية التى يكتبها فى كتاب يقرأ لها منه بعض المقاطع . ولما لا يأتى الزوج فى تلك الليلة الأولى يصعد جورردون ويمضى الليلة معها وما ان يجىء الصباح حتى تعرف ان فحولته الجنسية لم تكسر فقط كل تردد جودى بل توقعها فى هواه . ونعرف بعد ذلك أن جودى توشك أن تكون هى التكرار المعاصر للأم مسز جونسون ، لأنها ابنة أسرة غنية غرر بها هذا الشاب فإيرير وتزوجها سرا على أمل أن يبتز من أسرته الموصرة مبلغا كبيرا فى مقابل طلاقها بتكتم من جديد . ومع انها هربت معه وتزوجته فانها على خلاف الأم لم تجد غضاضة فى خيائته فى الليلة الأولى . ويؤجر والدها الثرى مستر واثرتون مفتشا أو مخبرا بوليسيا خاصا للبحث عن ابنته ويتبع المخبر البوليسى بعض الخيوط حتى يصل الى منزل آل جونسون الذين يخفون بالطبع حقيقة تأجيرهم لاحدى الغرف من الباطن . وتتعدد الأمور وتستغل الأم الموقف لكسب المزيد من النقود من كل من الأب الثرى والمخبر البوليسى والزوج المحتال . ويجىء الدور على الأب مستر جونسون ليحرب حظه مع جودى التى تعيد له شبابيه المفقود. وتأتى أم جودى هى الأخرى فيأخذها الشابان جورردون وفارير الى الغرفة العلوية ويفويانها فتحلو لها اللعبة وتريد هى الأخرى أن تذوق طعمها . وتحل المشكلة بأن تعود جودى التى لم تتزوج بعد الى أسرته ولا مانع من استمتاعها بقدرة الرجال الثلاثة الجنسية كلما عن لها ذلك .

وتكشف المسرحية بصورة ساخرة عن التغير الجدرى فى القيم الذى حدث بين جيلين . فجودى التى تكرر قصتها اليوم قصة مسز جونسون القديمة تأخذ المسألة بصورة مختلفة تماما . بل أن مسز جونسون نفسها لو قدر لها أن تبقى فى طبقته القديمة لكانت صورة أخرى من والدة جودى مسز واثرتون . وأن انتقال مسز جونسون الى

طبقة أقل كان هو الدرع الذى حمى تقاليدھا القديمة فى قوقعة التعالى من التغيرات التى انتابت أبناء طبقتها وقيمهم . وتشير المسرحية أيضا الى أن تغير موقف انسان هذه الحضارة الغربية من الجنس - بغض النظر عن انتمائه الطبقي - ليس مجرد نوع من التحرر ولكنه علامة على تغير جوهري فى فهمه للحياة وفى طبيعة العلاقات الانسانية والطبقية فيه . وان الحواجز الطبقيّة الكثيفة لاتزال ترى برغم قسرة التحرر أو التساهل على المستوى الفريزى . وان الجنس يصبح القضية المحورية فى حياة المرأة عندما تجبرها ظروفها على أن تعيش بلا دور اجتماعى كبير ، ويصبح أيضا وسيلتها للانتقام من الرجل الذى أملى عليها هذا الوضع الاجتماعى الجائر . وبالتالي يفقد معظم أبعاده الانسانية باعتباره أحد الصور العميقة للتعبير عن التواصل الانسانى بين ندين .

ومع جدية مسرحية دايفيد ستورى هذه أو بالأحرى جدية طموحاتها ، فانها لم تتمكن على الصعيد الفنى والفكرى معا من طرح كل ما كان باستطاعتها اثارته من قضايا لو قيض لها أن تظهر فى شكل فنى آخر ، لا يعتمد « كالفارس » على المفارقات السطحية . ولا يريد أن يحول التناقضات الاجتماعية والتحويلات التى انتابت القيم والعلاقات الانسانية الى أحداث فردية . هذا فضلا عن تضمن المسرحية للكثير من المواقف الزاعقة والأحداث غير المبررة واحتوائها على شخصيات غير موظفة فنيا أو فكريا الا فى أجزاء قليلة من المسرحية ومن هنا أصبحت فى بقية أجزاء المسرحية عبئا ثقيلا على العمل .

لندن

اكتوبر ١٩٧٦

تغير الحساسية الفنية وأزمة المؤسسة المسرحية

كثيرة هي أحداث الواقع الثقافي ومتنوعة ، ولكن خلف كثرتها وتنوعها ثمة ظاهرة أو نغمة أساسية تتردد بالحاح واهنة تارة واضحة أخرى وهي أن هناك تغيرا واضحا في الحساسية الفنية لم يقبض له أن يجد من يستوعبه أو من لديه البصيرة القادرة على استشراف ملامح الحساسية الجديدة واصطياد أجنتها وهي لا تزال ندرا شاحبة في الأفق البعيد . وأن هناك أزمة تعاني منها المؤسسة البرجوازية في مجال الثقافة والفكر والسياسة على السواء .

ومن يتأمل وقائع المشهد الثقافي هنا يلمس تفاصيل هذه الأزمة خلف واجهة الأحداث . . فلأول مرة تدير إنجلترا حكومة ليست لديها أغلبية برلمانية ، ولم يصوت لها في الانتخابات العامة سوى ٢٨٪ من الناخبين الذين يؤسوا من لعبة تناوب الحزبين دون معالجة أى منهما لأدواء المجتمع الجذرية . وقد انعكس هذا على الحزبين الكبيرين هنا في صورة صدوع داخلية عديدة تعكس أول ما تعكس مدى حدة الأزمة التي تعاني منها المؤسسة البرجوازية وقد ضعفتها رياح الأزمة الاقتصادية العاتية . وفي محاولة لتغيير جو هذه الأزمة الخائفة تجري هنا الاحتفالات باليوبيل الفضي لتولى الملكة إليزابيث الثانية العرش هنا عام ١٩٥٢ . . احتفالات تستهدف استعادة ثقة الشعب في مؤسسته وانتهاز الفرصة لأجراء عمليات شد الوجه والتجميل المطلوبة التي قد

توهم المواطن العادى برساخته مؤسسة البرجوازية ونسبته أن رياح
الأزمة توشك أن تزعزع معظم دعائم ودعاوى هذه المؤسسة .

وإذا كان هذا اليوبيل الفضى قد زود المؤسسة السياسية بفرصة
ذهبية تشغل الراى العام وتستثير عواطفه من خلال العودة به الى
التواريخ القديمة ، واعادة طبع الصحف القديمة الخاصة بأحداث
زواج الملكة وتويجها فيما يسمى « بالصحف الملكية » فإنه لم يزود
المؤسسة الثقافية بأى حل لأزمته . . صحيح أن هناك برامج لحفلات
موسيقية تعقد بهذه المناسبة ، أو لمعارض فنية تتواءم معها لكن أزمة
المؤسسة الثقافية ليست في افتقارها الى المناسبات أو قاعات العرض
والاحتفال وإنما في افتقادها للأعمال القادرة على التعبير عن تغير
الحساسية الفنية .

فالمسرح مثلاً يحتاج الى موجة جديدة كتلك التى انطلقت في منتصف
الخمسينات عند عرض مسرحية جون أوزبورن (انظر وراءك في غضب)
ولأنه يفتقر الى هذه الموجة فإنه يحتفل بمرور خمسة وعشرين عاماً
على بداية نشاط أوزبورن المسرحى أو بيوبيله الفضى هو الآخر -
وماحدث احسن من حد - كما يقول المثل المصرى . وقد كتب أوزبورن
مقالة ضافية بهذه المناسبة يروى فيها ذكرياته عن سنوات بدايات
المسرحية . . عن طبيعة المناخ الحضارى والثقافى الذى رافق تفتح
على عالم المسرح . . عن تغير القيم الذى حدث في الخمسينات والذى
ترك بصماته على الجيل الذى تفتح وعيه للحياة في هذه الفترة . . عن
أولى تجاربه العاطفية . . وأول تجربة جنسية له . . باعتباره هذه
التجارب جزءاً من تكوينه النفسى والانفعالى . . ثم عن عمله مع إحدى
الفرق المسرحية الاقليمية وراء الستار ، وكيف قاده هذا العمل
الى التفكير الجدى في التعبير عن تجربة الخمسينات واقتناص أجنة
الحساسية الفنية الجديدة التى قدر لها أن تسيطر على الواقع الأدبى
لأكبر من عقدين من الزمان . وبعد أن بلور رؤاه في مسرحيته الأولى
كان عليه أن يجاهد ليحول هذه المسرحية الى عرض درامى يفتح الطريق
إمام جيله من كتاب المسرح ، ومن هنا فإنه يتحدث في مقالته تلك عن
تجربة مسرح (الرويال كودت) الذى قدم أعمال هذا الجيل الجديد
وعن العقبات والصعوبات التى واجهت هذا المسرح من المؤسسة الثقافية
ومن الحركة الأدبية على السواء .

لكن ذكريات أوزبورن ، وان سجلت معالم التغير في الحساسية في الخمسينات ، لا تستطيع أن تكتشف ملامح التغير الجديد ، فقد أصبح أوزبورن الآن أحد أعمدة المؤسسة الثقافية التي بدأ حياته ضدها . ومن هنا فهو يدافع عن المؤسسة الراهنة وإن كان يعي كفنان طبيعة الأزمة التي تحس بها . وقد دفع هذا الوعي بالأزمة فناني المسرح هنا الى البحث عن مخرج من خلال الترجمة ، وهي الوسيلة التقليدية لبعث الحياة في الواقع الثقافي كلما نضبت روافد الابداع المحلية . فقدم المسرح القومي (الكاميللو) لكارل جولدوني الايطالي و (قوة العادة) لتوماس برنهارد النمساوي و (حكايات من غابات فيينا) لأودن فون هورفات النمساوي في شهر واحد ، بينما قدم مسرح شكسبير الملكي (ايفانوف) لتشيخوف و (العالم القديم) للكاتب الروسي اليكسي اربازوف ، وقد صحب تقديم بعض هذه الأعمال الترجمة وخاصة العاملين النمساويين ضجة ثقافية تستهدف ملء الحركة المسرحية بقضية التجريب ، أو إعادة اكتشاف كاتب لم ينل حقه من الاهتمام كما هي الحال مع هورفات الذي أريد له أن يكون قرينا لبريخت واستقدم الممثل والمخرج الألماني الشهير مكسميليان شيل لإخراج مسرحيته على المسرح القومي فوظف كل امكانيات هذا المسرح الجديد المتقدمة لأبهار المتفرج والاستحواذ عليه .

وحتى المسرحية الانجليزية التي ظهرت في العام الماضي والتي حصلت هذا الشهر على جائزة افضل مسرحية انجليزية في عام ١٩٧٦ وهي (أسلحة السعادة) لهوارد برينتون لا تحل هذه الأزمة بقدر ما تعبر عنها .. ليس فقط لأن موضوع المسرحية الرئيسي يبلور بعض أبعاد الأزمة عندما يصور المجتمع وكأنه يوشك على الانفجار ، ولكن أيضا لأن افراطها في استخدام امكانيات خشبة المسرح القومي المتقدمة يشير الى حالة من العقم الفني تؤكد الاحالات النظرية العديدة التي تثقل المسرحية ، واللجوء الى الانماط لا الشخصيات الانسانية في التعبير عن الموضوع الذي تتناوله . اذ تقدم المسرحية من خلال أسلوب يعتمد على تتابع المشاهد صورة واقعية للحياة في المناطق الفقيرة من لندن . صورة تنطوي على بدور اضطراب وشيك وتؤكد استحالة استمرار الأمور على ما هي عليه .. فقد أغلقت معظم المصانع في المنطقة بسبب الأزمة الاقتصادية ، وأخذ عدد من الشبان المتعطلين الضائمين يرتكبون الجرائم في صورة عبث برى يسلمون به أنفسهم ، وكف الجنس عن استيعاب طاقتهم الزائدة ، لأنهم يفتقرون الى عمل يبرر وجودهم

ويحققون من خلال أنفسهم .. اذن فالحل المطروح امامهم هو الثورة .. ولكن المسرحية تنفى هذا الحل من خلال عرضها لتجربة فرانك ، وهو مهاجر تشيكي يعيش في هذه المنطقة الفقيرة بعد أن هرب من تشيكوسلوفاكيا .. وتستعرض من خلال تجربته التي كان لها ذات يوم مجد وتاريخ التناقضات المستهلكة والمتهافة للثورة الاشتراكية من خلال الاستخدام الجاهر للاستالينية ولمأساة الحرية الفردية .. ومن خلال محاولة احدى الفتيات اللاتي كن يعملن في المصنع المفلق جر هذا المهاجر التشيكي الى حياة التجمعات العمالية الصاخبة يسرد تجربته التي تستهدف نفى أحلامهم .. وما ان تنهار أحلام هؤلاء الساخطين حتى يلجأوا الى الحل التقليدي وهو الهرب الى الريف الذي تصوره المسرحية صحراء جليدية قارسة في نوع من افلاق الدائرة وتكثيف سوداوية الموقف .. وبانفلاق هذا الطريق التقليدي تصرخ المسرحية بأن الواقع لا يطاق وان كل الحلول التقليدية لم تعد مجدية .. لذلك قلت ان (اسلحة السعادة) لا تحل الأزمة بقدر ما تعبر عنها .

فأين الحل .. لا حل سوى المزيد من الهرب الى الماضي واعادة النظر فيه ، فقد اكتشفت البرجوازية ان النقد الشديد لسلبيات النظام البرجوازي هو اسلم الطرق للمحافظة على جوهر النظام .. هذا ما اثبتته لها تجربة « ووترجيت » التي استهدفت اقناع العالم ان الخطأ ليس كامنا في النظام وانما في الأفراد .. لهذا حاولت انجلترا ان تجد لها ووترجيت خاصة بها في فضائح الليدي فولكندر سكرتيرة رئيس الوزراء السابق وبلسون وعشيقته والتي كانت تدير سياسات الحكومة وسياسات حزب العمال على السواء . وان لم تكف هذه الفضائح فلتفتح أسواقها لتتاح عملية تبكيث الضمير التي تنتاب أمريكا الآن على سنوات الارهاب الماكائى والتي كان نتيجتها هذا الكتاب الشهادة (الزمن الوغد) ليليان هيلمان ، وفيلم وودي آلان (الواجهة) .. وكتاب ليليان هيلمان هو في الواقع واحد من أهم الكتب التي صدرت هذا الشهر .. لأنه يكشف لأول مرة مدى استشراف الارهاب الماكائى وحججه ، ويزيح الستار عن حقائق عمليات بيع الأصدقاء وشراء النجاح الاجتماعى وتوزيع الاتهام على الأعداء أو زملاء المهنة وقد تحولت كلها الى سرطان كرية يلتهم أفضل مواهب الثلاثينات والأربعينات في كل ميدان ويصيب بعضهم بعقد لم يبرءوا منها حتى الآن بينما قاد البعض الآخر الى الانتحار أو الانهيار العصبي أو الموت بالسكتة القلبية وأدى بالعدد الكبير منهم الى الكف عن العطاء أو هجرة أمريكا كلية . ويحكى لنا عن القائمة

السوداء .. قائمة الدين رفضوا الاعتراف أو بيع الأصدقاء أو الاستسلام
للارهاب المكارثي .. وكيف ظلت تطارد المدونين عليها - أكثر من ٢٠٠ فنان
وكاتب أمريكي ، حتى أواخر الستينيات في رؤيتهم وحياتهم داخل أمريكا
وخارجها . وإذا كان هذا الكتاب الهام قد أتيح له أن يظهر ضمن تيار
الموجة النقدية الكاسحة التي تنتاب الضمير البرجوازي وتحاول أن
تحل أزمة المؤسسة البرجوازية فإنه ينطوي بين صفحاته على أكثر من
دليل على استحالة حل هذه الأزمة داخل نطاق المؤسسة البرجوازية
ودون الثورة الشاملة عليها .

لندن

فبراير ١٩٧٧

طقوس للحب وللحياة على المسرح الانجليزى

لابد لأى حديث عن الوضع الثقافى فى انجلترا أن يبدأ بالمسرح . ليس فقط لأن المسرح هو العالم الفسيح الذى تحس انجلترا انها لا تزال سيدهته ، وانها انجبت للبشرية أعظم عمالقتها . ولكن أيضا لأن فى لندن ٤٦ مسرحا كبيرا و ١٤٠ مسرحا تجريبيا وناديا للمسرح وثلاثة مسارح للهواة ، فضلا عن ١٠٣ مسرحا فى ضواحي لندن - ناهيك عن المسارح المتعددة فى اكسفورد وكمبريدج وليدز ومانشستر وغيرها من المدن الكبيرة والصغيرة - هذا عن لندن وحدها ، أكثر من سبعين مسرحا أو عرضا تقدم على خشبة المسرح اللندنى وحده كل ليلة . كيف يمكن لعين غريبة أن تدلف الى هذا العالم المترامى الأطراف ؟ أى دليل يمكن أن يقود خطواتها فيه ؟ بدأت أسأل والسؤال عصا الفريب ومتكاه ، ما هى أهم المسرحيات التى تعرض على خشبة المسرح اللندنى هذه الأيام ؟ ! وبدأ سؤالى غريبا ، كيف يمكن لشخص أن يحيط بكل ما يعرض على المسرح اللندنى . مهما كانت درجة اهتمامه بالمسرح وشفقة بعروضه . . ان هذا عالم واسع لا يمكن أن يجد عند واحد مفتاحه . . ولكن ثمة مجلة أسبوعية همها أن تجيب على مثل سؤالك هذا هى (ماذا فى لندن الآن) أو (ماذا يقدم فى لندن) وبحث عن هذه المجلة ، ووجدت فيها تفاصيل ما يقدم فى كل هذه المسارح العديدة التى أحصيتها قبل سطود . . . ومع التفاصيل بدا الاختيار صعبا . . كان هناك موسم لأعمال موليير تقدمه الكوميدي فرانسيس على المسرح اللندنى بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاة موليير فى (الأولدفيتش) وكان هناك اخراج جديد (لماكبث) الأولدفيك ومسرحيات عديدة لشكسبير بمناسبة اقتراب عيد

السنوى .. كانت هناك (ريتشارد الثانى) و (سيدان من فيرونا) و (روميو وجولييت) وقراءات من الشعر الشكسبيرى ولكنى آثرت ان أشهد شكسبير فى ستراتفورد - قريته - حيث يقدم فى عيد السنوى فى شهر مايو اخراج جديد لعدد من مسرحياته كل عام .. وكان هناك عدد من المسرحيات الشهيرة التى شهدنا بعضها فى القاهرة مثل (بيت الدمية) لأبسن و (يرما) للوركا ومسرحيات ليوجين أونيل (الامبراطور جونز) وتينيس وليامز ومسرحية تجريبية لأربال هى (طقوس من أجل القاتل الأسود) فضلا عن أكثر من عشر مسرحيات من ذلك النوع ندعوه عندنا بالمسرح الشامل الذى يسمى هنا بالمسرحيات الموسيقية ويوشك هذا الاسم ان يصبح جنسا مسرحيا له خصائصه المتميزة كالأجناس التى عرفناها من قبل من كوميديا وتراجيديا وفارس وميلودراما وييرليسك وغيرها .. والرفيو هو عمل مسرحى يتكون من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويستهدف عادة السخرية القائمة من الأحداث او العادات أو الأفكار السائدة ... وينطوى دائما على نفمة من النقد الحاد .. وتحت هذا الجنس المسرحى الجديد .. لكن كيف يمكن ان اختار واحدة أو اثنتين من بين أكثر من عشر مسرحيات من هذا النوع وحده تعرض على المسرح هنا .

وبدأت أبحث عن مقياس آخر ، وقلت فلأخذ من مدة عرض المسرحية مقياسا ... وكان بين هذه المسرحيات الشاملة (الرفيو) ثلاث مسرحيات تجاوز ما قدم من عروضها الألف عرض وبالطبع لم أجعل مدة العرض مقياسى الوحيد لأننى لو فعلت ذلك لكان على ان أبدأ بمسرحية اجاثا كريستى (المصيدة) التى دخلت منذ شهور عامها الحادى والعشرين - وكانت هذه المسرحيات الثلاثة هى (هير - شعر) و (اوه كلكتا) و (يسوع المسيح أعظم نجم) وبدأت بمسرحية (شعر) ليس فقط لأنها أطول هذه المسرحيات عرضا فقد تجاوز ما قدم منها ١٧٠٠ عرض ، ولكن أيضا لأننى كنت قد سمعت وقرأت عنها من قبل ذلك كثيرا ... وذهبت الى مسرح شافتسبرى الذى تعرض فيه مسرحية (شعر) ، ولأول وهلة فاجأتنى أسعار الدخول .. كنت قد سمعت عن ارتفاع أسعار المسرح فى إنجلترا لكنى لم أكن أتصور ان هذا يعنى ان تحتاج الى أكثر من جنيه لتحصل على تذكرة أعلى المسرح وإذا حلمت بأن تجلس فى مقدمة الصالة فان التذكرة الواحدة هناك تكلفك ما يقرب من أربعة جنيهات - وهو مبلغ يكفى لايجار غرفة مؤثثة فى

اكسفورد لمدة اسبوع على سبيل المثال .. لكن ماذا يمكن أن تراه بعد أن تدفع هذا المبلغ الكبير .

ما ان تدخل الى المسرح حتى تشعر بأنك غريب وسط هذا الجمهور من الشباب والفتيان الصغار بأنك أجنبي في عالم من الشباب المتهيج بنفسه ، المحتشد في حفل خاص به ، يشعر بخصوصية هذا الحفل ولا يعبا بالمتطفلين على عالمه من أمثالي الذين لا تزال فكرتهم عن المسرح مدثرة بمهابة الطقوس الاغريقية القديمة . ان مفهومهم عن المسرح جد مختلف انه أقرب الى قاعة الرقص منه الى المسرح التقليدى .. صحيح أن المسرحية تعرض من حيث المكان في مبنى مسرح تقليدى يصطف المشاهدون أمام حائطه الوهمى الرابع ، ولكن ذلك لأنها لم تستطع أن تشيد لنفسها عمارتها المسرحية الخاصة بعد ومن هنا فإنها تحاول - قدر الامكان - أن تجرى بعض التجديدات والتبديلات في العمارة المسرحية التقليدية . فأزالت جوانب الخشبة المسرحية نهائيا ، ربما لكى تقضى على فكرة الحائط الرابع تلك ، وخفضت من ارتفاع خشبة المسرح التقليدى قدر الامكان عن أرضية الصالة حتى يصبح المسرح أقرب الى ساحة المرقص الحديث منه الى شكل المسرح التقليدى .. وفى العمق في يمين المسرح ثمة هيكل لعربة أو لقاطرة حمراء تجلس عليها فرقة الجاز الموسيقية .. أما بقية ساحة المسرح أو المرقص الواسعة الفارغة فهي مطلية بلون رمادى كامد أقرب الى لون أسفلت الشوارع .. وفوقها كتبت الكثير من العبارات المكتوبة هنا على أسفلت الشوارع مثل - ممنوع وقوف السيارات هنا .. اتجه شمالا .. لا تعبر من هنا .. اتجه الى أسفل ببطء .. هذا الطريق اتجاه واحد .

فوق هذه الأرضية المليئة بالأوامر والنواهي ، أو فوق أرض الشارع - الواقع - الأوروبى الراهن تدور هذه المسرحية .. وما ان تطفأ أنوار الصالة ، لا أقول وما أن تضاء أنوار المسرح لأن أنوار المسرح مضاءة من البداية ، حتى ينطلق ضجيج موسيقى زاعق يصم الآذان ، هذا الضجيج الموسيقى الزاعق هو ما يعتبره بعض النقاد هنا حاجزا صوتيا خاصا تبدأ به (هير) تحدياتها الصارمة لهذا العصر ، وللجمهور الذى تربى على الموسيقى الهادئة والعروض المسرحية الرصينة ، وهو فى نفس الوقت لحن داع للجمهور الجديد الذى تخاطبه (هير) والذى يحيا إقاما مغايرا ويعبر عن نفسه بشكل مختلف .

والمرحية كلها هي محاولة هذا الجيل للتعبير عن نفسه ، بإيقامه الخاص وتصوره الخاص وأسلوبه الخاص .. وهى لذلك توشك ألا تكون مسرحية بالمعنى الذى ألفناه للمسرحيات .. انها احتفال ذاتى خاص من احتفالات هذا الجيل الجديد من الشباب ، اذ تحس ان أبطالها يتفنون بأنفسهم ، وأنهم مبتهجون بالعرض وبالعامل وكأنهم لا يعملون ولا يمثلون بل يستمتعون بالعرض ويمارسون عبره طقسا من طقوس حياتهم وبهجتهم واحتجاجهم معا .

وبهذا فانك تخال نفسك معها فى منتدى ليلى لشباب هذا الجيل وليس فى مسرح . الموسيقى الصاخبة تعزف ، والرقص والغناء التلقائيان يدوران .. فالمرحية تريد دائما ان توحى لك بهذه الانفتاحة وهذه التلقائية التى تلغى بها احساسك بأنك امام عمل مسرحى مرسوم ، ولكن تلقائياتها هذه هى التلقائية المنظمة او التلقائية المحسوبة ، التى تعقد توازنا دقيقا بين نزوعها الى ايهامك بهذه التلقائية المتفجرة ، ورغبتها فى الحفاظ على جماليات العرض المسرحى الجديد الذى تقدمه ... وعلى خط هذا التوازن الدقيق تدور كلها حول محور واحد هو البحث عن معبود دينوسيوس جديد ينطلق من الاحتفال به مسرح جديد كما انطلق المسرح اليونانى والمسرح الأوروبى - من احتفالات ديونسيوس القديم .. والمعبود الجديد الذى تقدم المسرحية صلواتها فى محرابه اقرب الى آلهة الزنوج البدائية وصلوات المسرحية له تدور على الايقاع الزنجى السريع العنيف ، وتتخذ من (الشعر) طوطما لهذه العبادة الجديدة .

لكن ما الذى تنطوى عليه هذه الصلوات الجديدة التى يمتزج فيها العنف بالصخب بالثورة بالجنس بالاحتجاج بالاستسلام بالتمرد بالطهارة والعودة الى كنه الدين المسيحى تارة والى كنه الطبيعة اخرى ، بكل شيء ؟ .. هل يمكن أن نعتبر هذا الخليط المدهش من المشاهد والاستعراضات والأفنيات ثورة احتجاج على الحضارة الغربية فى لحظة من لحظات ضعفها وتحللها ؟ لا أظن ذلك ، فهذه المسرحية ليست صرخة احتجاج على العصر أو الحضارة - برغم كل ما فيها من تهكم مرير على كل شيء - ولكنها الابنة الطبيعية لهذا العصر ولهذه الحضارة ، انها العمل الذى اندغم فى العصر واستعار إقامته ورؤيته . انها تدور فوق أرض هذا وبعد تسليمها الضمنى - كما تقول أرضية المسرح - بكل أوامره ونواهيه - انها تنطلق من فوق أرض الشارع الأوروبى ، تسخر منه كثير من قيمه ونواهيه ولكنها لا تجد مناصا من تشييد جياتها والحلم

بمستقبلها فوق أرض هذا الشارع نفسها ، وهى تعلم أن الحضارة الأوروبية قد وصلت مؤسساتها الى درجة من الرسوخ والتفسيخ يصعب معها تغييرها أو التمرد المجدى عليها - ومن هنا كان تسليمها بكل هذا الواقع وانطلاقها فوق أوامره ونواهيه لتشديد حلمها الجديد . وتبدأ المسرحية هذا الحلم من التسليم بأن الحضارة الأوروبية - برسوخها وتفسخها معا - لم تترك للجيل الجديد نطاقا كبيرا لممارسة حريته خلاله . كل شيء يسير كما هو وليس لك حق تغييره - النطاق الوحيد المسموح لك بممارسته حريتك الخاصة فيه لا يتعدى نطاق جسدك ذاته - انه الشيء الوحيد الذى لك مطلق الحرية فيه . . تستطيع أن تستمع به ، تؤلمه ، تدمره ، تحافظ عليه ، كما تشاء . وبهذا الجسد وداخله وحده تستطيع أن تمارس ثورتك واحتجاجك وتمردك وكل شيء . ولذلك فإن أعنف تهجم وتهكم فى المسرحية هو على هؤلاء الذين يريدون أن يمدوا نطاق قوانينهم وأوامرهم ونواهيههم الى داخل هذا الجسد نفسه ان أعنف ما توجهه المسرحية من هجوم هو لصانعى حرب فيتنام الذين يسوقون الشباب الأمريكى اليها مقررين بذلك مصير جسده . او بالأحرى ، حاكمين على هذا الجسد بالاعدام ، أو على الأقل بالحرمان من الحرية التى ينبغى ممارستها بنفسه ولنفسه . ثم تؤكد هذا المعنى مرة أخرى باحتفائها الشديد بالحب كقيمة من أسمى قيم الحياة وأجدرها بالتقدير . . والحب عند (هير) والجنس شيء واحد . . أو بالأحرى أن الحب والجنس وجهان مختلفان لجوهر واحد هو الحياة ، الحياة المليئة بالحب والسلم والتلقائية والسعادة . الحياة التى تحلم (هير) بصياغة جديدة لها تتمزج فيها بدائية الحضارة الزنجية بتحرر - ولا أقول يتحلل - الشباب الأوروبى . ومن هنا فإن (هير) كحلم تشير الى الروح الزنجى ، أو الى يقظة الروح الزنجى فى أغوار الشباب . وربما لهذا تحرص (هير) على أن يكون بين إفريق ممثلها عدد كبير من الزنوج والزنوجيات - تصوغ من خلال المزاوجة الدائمة فى مشاهد الحب والجنس ، بينهم وبين بقية الشباب الأوروبى فكرتها عن ضرورة اللقاح بين تلك الحضارة الأوروبية التى أوشك الحاحها على العقل وحده وتضخم الطابع الحسابى فيها ان يقضى على قلبها الذى أصابه الضعف والوهن منذ زمن طويل . . وبين تلك الحضارة الزنجية التى تتفجر حسا وتوهجا وتلقائية . . والتى يستطيع تدفقها الحسى أن يقبل الجسد الأوروبى الضامر من مهاوى الاعتماد على العقل وحده ، حتى أوشك أن يضعف فى طريقه بالجسد والحياة وبالحياة كقيمة جسدية قبل كل شيء آخر .

هذا ما تنطوى عليه في اعتقادي صلوات هذه المسرحية الجديدة ..
 انها تنطوى بالطبع على تحقير للقتل وعلى ضيق بالكثير من القيم
 والمواضعات الاجتماعية . وعلى حسي قوى بالتفاؤل تعرب عنه اغنياتها
 الختامية « ولكن ستشرق الشمس » ودعوتها الى الجمهور للرقص معهم
 على ايقاع هذه الاغنية الصاخبة المتفائلة معا ، ولم يلب هذه الدعوة - ليلة
 ان شاهدت المسرحية - سوى عدد قليل من الشباب الصغار . هذا
 العدد القليل من الشباب الذين صعدوا الى المسرح وواصلوا الرقص
 مع فريق المسرحية ، هم الذين استطاعوا ان يخترقوا الحاجز وان يندغموا
 في حلم (هير) وفي واقعها معا .. واذا أشار عدد هؤلاء الشباب الضئيل
 الى شيء ، فالى ان الدعوة التي تدعو اليها (هير) من خمس سنوات
 لا تزال دعوة طبيعية ، تفعل اثرها ولكن ببطء شديد ، ولن تستطيع
 الايام وحدها ان تحكم على هذه الدعوة أو عليها .

بعد مسرحية (هير) شهدت (أوه كلكتا) .. وهي ريفيو آخر من
 نفس النوع .. ولابد من البداية ان اشير الى انه ليس ثمة أى علاقة
 من بعيد أو قريب بين اسم المسرحية وبين المدينة الهندية المعروفة
 بهذا الاسم ... ولكنه مجرد اسم لا معنى له كما ان اسم (هير) هو
 الآخر لا معنى له ولا علاقة مباشرة بينه وبين المسرحية .. ومع ان الاغنية
 الأساسية في المسرحية اسمها (أوه كلكتا) كما ان الاغنية الأساسية في
 (هير) اسمها هي الأخرى (هير) الا ان الاسم في حد ذاته لا معنى له ..
 وقد تناولت المسرحية نفسها مسألة الاسم هذه في داخلها مؤكدة على
 انه مجرد اسم لا معنى له .

هذه فقط ملاحظة عابرة اردت ان ابيها قبل ان اتحدث عن
 المسرحية ذاتها . وهي مسرحية لا نستطيع فهمها جيدا بغير افهم (هير)
 لانها تسير ببعض الخطوط التي طرحتها (هير) الى نهاياتها ، وتغالي
 في ذلك الى حد الشطط أحيانا ، والابتدال أخرى . واذا كنت قد اكتفيت
 بتحليل (هير) لأنه قد سبق ان كتب عنها في العربية عدة مرات وعرضت
 هذه الكتابات العربية لأحداثها . فانها لابد قبل أى تحليل لمحتوى
 (أوه كلكتا) أو لمبناها ان اتحدث عن جزئيات العرض وتسلسلها ، لأننى
 أظن ان أحدا لم يكتب من قبل بالعربية - بالطبع - عن هذه المسرحية .

ومسرحية (أوه كلكتا) مكونة من فصلين يتكون أولهما من ثمانية
 مشاهد وثانيهما من ستة مشاهد والمشاهد كلها - كما في (هير) - من

الاييسودى . . كل مشهد يوشك أن يكون مستقلا ، يوحى عدم ارتباطه بالمشاهد السابقة او اللاحقة بشيء من التفكك ولكنه يشارك بدور ما فى بلورة المحتوى العام للمسرحية وفى صياغة المناخ واحداث التأثير الذى تبثفيه . ولكل مشهد من هذه المشاهد عنوان خاص به . ولنبدأ بالمشهد الأول وعنوانه (خلع الثياب) وهو عبارة عن رقصة لكل فريق المسرحية على انغام أغنية العرض الأساسية (أوه كلكتا) وهم يرتدون أرواب الحمام التقليدية ، ويبدأون بالتدريج فى تعرية أجسادهم ويستمر هذا العرى التدريجى فى التصاعد مع اللعب بتشكيلات الحركة والأضواء جماليا حتى ينتهى المشهد بالعرى الكامل . . . وبعد الاظلام تظهر خلال استخدام خاص للفاونوس السحري يسمى (بالنافذة المفتوحة) بعض الصور والرسوم التى تمهد لظهور لافتة المشهد الثانى بعنوان (الاهانات اللذيذة) وهو مشهد تمثيلى خالص لا رقص فيه ولا غناء ، ويتم بملابس تنتمى الى القرون الوسطى ، يدور بين شاب استدرج فتاة الى قلعة من قلاع هذا العصر وحاول بخدعة ما أن يقيدها الى الحائط وان ينتزع ثيابها ويعتدى عليها . وعندما يفعل تصرخ الفتاة وتسب وتعترض . وفجأة يقيد الشاب هو الآخر الى كرسي بعيد فتتراخى الاهانات ويحل محلها نوع من المطارحة التى تكشف عن التناقض بين الرغبة الحقيقية وما يفرضه عليها المجتمع من كوابح . وتكشف عن الجانب اللذيد فى هذه الاهانات التى يفرض علينا المجتمع مقاومتها بعناد حتى تتحقق للفرد تلك السلامة الداخلية التى تنهض على التوازنات الدقيقة بين رغباته الفعلية وما ينبغى عليه أن يسلكه فى المجتمع حتى يحظى باحترام هذا المجتمع له . وبعد هذا يبدأ المشهد الثالث بصورة للشاعر الانجليزى جون دون (١٥٧٣ - ١٦٣١) تحتها أبيات مقتبسة من شعره ولكن بشيء من التعديل . . وعنوان هذا المشهد (مع مدرسته تلك ، فليذهب الى الفراش) والمشهد كله عبارة عن اعداد لاحدى قصائد جون دون تغنيها تلك المدرسة التى تتحدث عنها هذه القصيدة وهى عابرة تماما ومضطجعة على (صوفا) فى زاوية المشهد - فى محاولة من المسرحية لأن تكشف ، حتى فى نص لهذا الشاعر الانجليزى اللاهوتى الذى رسم كاهنا والحق كقسيس ببلاط جيمس الأول وامتلات اشعاره بالعظات الاخلاقية والصلوات الصوفية التى تعد من أعظم الأشعار الميتافيزيقية فى القرن السابع عشر ، ان تكشف حتى فى نص عن هذا الشاعر بعدا جنسيا واضحا . . واذا كان الأمر كذلك ، فلا بد كما يقول

عنوان المشهد الرابع (أن نجيب كل الاجابات الصادقة) وهو مشهد تمثيلي بين أسرتين تزور أحدهما الأخرى ، ويكشف المشهد عن طريق الصدفة في الحوار اللعب بالالفاظ المزدوجة للكلمات والكنيات عن البعد الجنسي خلف واجهة التهذيبات التقليدية والأحاديث الرسمية ، وعن ان الكثير من التقاليد الأوروبية تنطوى على نزعات جنسية تم احباطها أو تحديدها - أما المشهد الخامس فهو مشهد غنائى عنوانه (حاشية على خمسة خطابات) وهو عبارة عن خمسة ممثلين كل منهم يقدم اعدادا غنائيا لخطاب من الخطابات التى ترسل الى محررى ابواب المشاكل فى الصحف وتعرض لمشاكل القراء . . أو هى خمسة اصوات فى اغنية واحدة عنوانها (عزيزى المحرر) وفى القسم الأول من المشهد نتعرف على خمسة خطابات من الخطابات التى ترسل الى (عزيزى المحرر) فى الثلاثينات من هذا القرن . أما فى القسم الثانى من المشهد ويؤديه نفس الممثلين فننتعرف على خمس خطابات أخرى تلقاها (عزيزى المحرر) عام ١٩٧٣ . . ومن خلال الهوة الفظيعة بين طبيعة لفة ولهجة ومشاكل خطابات الثلاثينات وخطابات السبعينات . . . تبرر المسرحية الاتجاه نحو العرى فى المجتمع الأوروبى ونحو الصراحة فى معالجة قضايا الحب والجنس فيه . وفى المشهد السادس (اسم الفاعل : اسم المفعول) وهو عنوان مستمد من قواعد النحو نجد محاضرة من طراز غريب عن أنواع العلاقات الجنسية وعن بعض مظاهر الانحراف والشذوذ فى هذا المجال . أما المشهد السابع (ملابس الامبراطورة الجديدة) فانه يوشك ان يكون تكرارا لما يريد أن يقوله مشهد الخطابات ولكن بشكل آخر . انه يعقد مقارنة بين ملابس القرون الوسطى وملابس الامبراطورة الجديدة . . اى امرأة العقد الثامن من القرن العشرين . وهو لا ينكر ان ملابس الامبراطورة القديمة كانت مشيرة للغرائز كملابس الامبراطورة الجديدة . بل ربما يميل الى أن الملابس القديمة كانت أكثر إثارة بقدر ما كانت أكثر مغالة فى الاحتشام . ولكن الملابس الجديدة عنده أكثر صراحة ومباشرة وبالطبع عريا . وبعد هذا يجيء المشهد الأخير فى هذا الفصل ، وهو مشهد يوشك أن يكون بلورة غنائية استعراضية لكل ما انطوت عليه المشاهد السابقة من تلميحات فهو استعراض كامل العرى مصحوب بأغنية (أكان الأمن طيبا بالنسبة لك أيضا) . . . يتم فيه مزج شاعرى بين الرقص والبالية البنتوميم والغناء ، وينتهى به الفصل الأول من المسرحية .

ويبدأ الفصل الثاني بأغنية راقصة أخرى عنوانها (الكثير . . . حالا) وهو مشهد يتصاعد فيه ايقاع المسرحية نحو المزيد من الصراحة الصادمة في الكلمات والحركات يوشك معها أن يكون نوعا من عروض البرتوجرافيا ، ولكنه نوع خاص لا يركز على الاثارة بقدر ما يتجه الى الاهتمام بالتشكيلات الجمالية العارية التي تتقطع معها الانفاس كما يقول ناقد الصنداي تايمز ، والذي يمهّد لأكثر مشاهد المسرحية شاعرية وجمالا وهو مشهد (واحد لواحد) وهو عبارة عن رقصة بالية لراقصتين - راقص وراقصة - عاريين تماما وتدور الرقصة حول العلاقة بين الرجل والمرأة في مختلف درجاتها ومستوياتها . وبعد ذلك يجيء المشهد الثالث بعنوان (الحديقة المثيرة للدوار) وهو مشهد من أكثر مشاهد المسرحية ابتذالا وسقوطا ، لأنه يفتقر الى التبرير الفني الذي يمكنك أن تعثر عليه بدرجات متفاوتة خلف بقية المشاهد وربما أرادت المسرحية بحدة هذا المشهد ومباشرة أن تكسر شاعرية الرقصة السابقة وأن تؤكد أن الحياة تنطوي على الشعر والابتذال في وقت واحد . . . أنه مشهد عن عملية جنسية في العمل وعن القياسات الخاصة بها والتي تتناول مدى ومقدار الطاقة التي يبذلها الكائن البشرى في هذا المجال ولكنه يتم بطريقة سوقية ويعد مفتتحا لبقية المشاهد السوقية في هذا الفصل . فالمشهد الرابع ، وهو بعنوان (حتى تصرخ مهتاجة) لا يقل سوقية عن هذا المشهد وإن كان هناك ما يشده الى مناخ المسرحية وما يمنحه قدرا من التبرير . أنه عن امرأة عجوز ما أن تجد فرصة للحديث بصراحة حتى تطاق رغباتها المكبوتة خلف قناع السن والاحترام ، وأشواقها الى تجربة المضاجعة في هذا السن . الى هنا وليس في المشهد ما يشير النفور . . لكن ما إن تبدأ هذه الأشواق في التحقق وتتصاعد الصرخات ويتحول المشهد الى ايقاع كوميدى ضاحك حتى تلمس بعض الجزئيات السوقية المثيرة للتقزز . بعد ذلك يأتي المشهد الخامس (أربعة في اليد) وهو مشهد يعتمد أساسا على عروض الفانوس السحري التي تقدم بعض المشاهد البرتوجرافية لأربعة من المشاهدين الذين يتناوبون التعليق الساخر عليها . وبعد ذلك يأتي المشهد الأخير في المسرحية وهو عبارة عن رقصة غنائية تذكرك برقصة (هير) الأخيرة وبمعنوان (هيا . . . مما) وهي رقصة تؤديها مجموعة ممثلى المسرحية وممثلاتها وهم عرايا تماما وتدعو فيها الجمهور الى أن يتخطى كل الكوابح وأن يعبر عن رغباته وأشواقه بتحرر وانطلاق .

وبعد هذا العرض السريع لمسرحية (أوه ... كلكتا) نحس أن هذه المسرحية امتداد ما لمسرحية (هير) لأنها تدعو مثلها الى الحب والجنس وتحاول أن تجعلهما المحور الأساسى للحياة الحلم التى تشدها المسرحية ... وإذا كانت (هير) تعالج دعوتها من زاوية حضارية تهتم كثيرا بطبيعة العصر وقضاياها السياسية والاجتماعية ، فان (أوه كلكتا) تتناول دعوتها من زاوية فرويدية خالصة ، تستفيد من كتابات الماركيز دى صاد ومن تعاليمه ولكنها تتناول كل شئ تستخدمه أو تستفيد منه من وجهة نظر فرويدية خالصة . وهذا الاتجاه الواحدى فى النظرة والمنطلق هو ما يجعل (أوه كلكتا) برغم كل ما فيها من عرى وتقديس لجمال الجسد الانسانى وقيمه ، أقل قيمة وتأثيرا من (هير) وأقل منها خصوبة وإثارة الخيال . وقد لاحظت أن المسرح فى (هير) برغم تجاوزها ١٧٠٠ عرض كان ممثلا حتى آخره ، بينما كان المسرح (أوه كلكتا) برغم كل هذه المشهيات ، وبرغم أنها تجاوزت ألف عرض فقط ، كانت به مقاعد كثيرة شاغرة ... ايعنى هذا ان الاقبال هنا يتزايد على العرض المسرحى كلما ازدادت درجة جديته وعمقه ؟ ربما ، لأننى أيضا حينما حاولت أن احصل على تذكرة لمسرحية (يرما) لم أستطع الحصول عليها الا بعد عدة أيام وبشق الأنفس ... و (يرما) عرض شاعرى الى أقصى حد ليس فيه أى ذرة من الاثارة ، ولكن فيه الكثير من الاعمق والظلال ... ولم أستطع طوال الوقت أن أفلت من أنشودة المقارنة الدائمة بين (يرما) وهذه وبين (يرما) التى شهدتها على المسرح المصرى قبل سنوات ... لكن تلك قصة أخرى كما يقولون ...

فلنتركها لرسالة قادمة .. ولنكتفى هذه المرة بتلك الجرعة من طقوس المسرح الانجليزى الخاصة للحب والحياة ، ولديونيسيوس الزنجى الجديد الممتلىء بالحس والشهوة . المستوعب لايقاع هذا العصر الراغب فى الانفلات منه فى آن .

القسم الثالث

روافد أجنبية

لاثراء المشهد

المسرحي

مشرحية المنولوجات المتقاطعة

لا يكف الكاتب المسرحي الجديد عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي ولا عن البحث الدائم عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معا . ولا يقنع الكاتب المسرحي الجديد بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدودا للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة واللامحدودة الامكانية . ومن هنا فإنه يحاول أن يمكن هذه الخشبة ذات الامكانيات اللامحدودة من استيعاب العالم الخارجي بصورة جديدة لا تحاكيه ولا تعلق عليه وإنما تقدم شهادة عنه وتقطيرا لمختلف عناصره وتناقضاته وقضاياه . والمغامرة المسرحية التي اتناولها هنا تحاول أن تبرهن لنا بصورة درامية ومجسدة أن خشبة المسرح لا حدود لامكانياتها ولقدرتها على تقديم تجربة جيل بأكمله دون اللجوء الى المحاكاة ولا حتى الى تناول انعكاسات هذه التجربة على مجموعة محدودة من الشخصيات التي تقوم بينها علاقات درامية ما ، وإنما من خلال اللجوء الى ما يمكن تسميته بتكنيك الأصوات المتقاطعة أو المنولوجات المتقاطعة الذي يشبه الى حد كبير تكنيك لعبة الكلمات المتقاطعة .

وبرغم جدة تكنيك هذه المسرحية فإنها استطاعت اجتذاب اهتمام الجمهور والنقاد على السواء . فقد حصلت على مجموعة كبيرة من الجوائز المسرحية هذا العام ، لا تزال تعرض على أكثر من ثلاثة مسارح في لندن وجلاسجو وأدنبرة . هذه المسرحية هي (أبناء كينيدي) للكاتب المسرحي الشاب روبرت باتريك . وهي كما يشير عنوانها مسرحية أمريكية

وليست انجليزية ، ولكنها بسبب طبيعة موضوعها وبنائها المسرحي ورؤيتها الفكرية قد لقيت نجاحا ملحوظا من كل من الجمهور والنقاد على السواء . ومؤلف هذه المسرحية - باتريك وايت - كاتب امريكي شاب ينتمى الى الجيل الذى تتناول مسرحيته والى تلك الحركة المسرحية التجريبية المعروفة باسم off-off Broadway أو خارج - خارج برودواى . . . وهى الحركة التى خرجت على المسرح التجريبى الذى أعلن خروجه على تقاليد برودواى - مملكة المسرح التجارى الأمريكى - وقيمها الفنية والدرامية التى عرفت باسم Off Broadway وكانت تقدم أعمالها فى مسارح صغيرة فقيرة الاعداد زهيدة التكاليف ، ترفض أسلوب مسارح برودواى التقليدية فى الانفاق ببذخ على الأعمال المسرحية بصورة تحول معها المسرح الى تجارة ضخمة قبل أن يكون فنا انسانيا . وكانت حركة خارج - برودواى رغم رفضها لأساليب المسرح التجارى متمسكة الى جد كبير بشكليات العمل المسرحى من مسرح وخشبة وديكور . . الخ ولكن حركة خارج - خارج برودواى نفضت أيديها من كل هذه الشكليات وأصبحت تقدم أعمالها فى بدرومات البيوت القديمة ، أو فى البارات ، أو المقاهى أو حتى فى الشوارع أو الميادين .

روبرت باتريك ابن هذه الحركة المسرحية التجريبية الثائرة التى كانت بدورها ابنا طبيعيا لمرحلة تاريخية هامة فى التاريخ الأمريكى الحديث . كتب على مسرحياته الأولى وشارك فى تقديمها ضمن اطار هذه الحركة المسرحية التجريبية مثل (الدائرة الذهبية) و (زهرة أنثوية) و (ليلي من وادى العرائس) و (الاعيب روبرت باتريك المسرحية الرخيصة) وغيرها من الأعمال المسرحية العديدة . غير أن (أبناء كينيدي) هى المسرحية التى حققت له الشهرة وجذبت اليه أنظار المسرحيين والجمهور على السواء . وتقدم المسرحية كما يشير عنوانها بوضوح أبناء عصر كينيدي أو جيل الستينات فى أمريكا . . وقد كان الكاتب واعيا بأنه يتناول عقدا كاملا من تاريخ أمريكا ، لذلك فانه وإن كان قد بدأ كتابة هذه المسرحية عام ١٩٦٨ إلا أنه تحقق - كما يقول فى حديث أجرته معه مجلة Plays and Players فى مارس الماضى - أنه لابد أن ينتظر حتى نهاية هذا العقد ، وحتى تمر فترة كافية لاستيعاب أحداثه وتتبع مصائر نماذجة الأثيرة . وقد تأخرت شهادته عن الستينات الى منتصف السبعينات ولكن دون التأخير كان من الصعب أن تحقق شهادته هذا العمق والشمول .

وحتى تستطيع المسرحية استيعاب جوهر هذا العقد المأساوى الغريب فى تاريخ أمريكا وجدت لزاما عليها أن تتجاوز فكرة الحوار المسرحى وأن ترفضها أساسا . فإذا كانت كل الأعمال المسرحية تنهض على فكرة الحوار فإن هذه الفكرة الأساسية فى البنيان المسرحى معادية لجوهر مرحلة الستينات الأمريكية التى انعدم فيها الحوار بشكل يوشك أن يكون كليا . وكل الشخصيات التى دعت الى قيام حوار داخل المجتمع الأمريكى على أى مستوى من المستويات انتهت نهايات فاجعة . . مات كنيدي مقتولا ، واغتيل لوثر كينج لأنه كان يدعو هو الآخر لكسب الحقوق الزنجية عن طريق الحوار . وحينما أرادت مارلين مونرو أن تتمرد على صورتها كربة للجنس وأن تحقق حوارا بين الجسد والعقل انتهى بها الطريق الى الانتحار . وقتلت هراوات البوليس الأمريكى وطلقاته عشرات من الشباب الأمريكى الذين أرادوا أن يرفعوا أصواتهم بالاحتجاج - أى الحوار - على حرب فيتنام وعلى الطريقة التى تدار بها سياسة بلدهم . كل من أراد الحوار انتهى به الحال الى القتل أو الانتحار أو الدمار الذاتى البطيء بعقارات الهلوسة وبالجوع والانتحار فى مستعمرات الهيبى والهيبيز . لذلك وجدت المسرحية أن عليها - حتى تكون صادقة مع المرحلة التى تتناولها - أن تطلق أسلوب الحوار وأن تلجأ الى تقيضه وهو أسلوب المنولوج . وإذا كان المنولوج بطبيعته معاديا للمسرح وأكثر ملاءمة للعمل الروائى ، فإن انجاز روبرت باتريك الحقيقى كان فى تطويع المنولوج باقتدار للعمل المسرحى .

وهنا يجىء دور تكتيك الكلمات أو الأصوات المتقاطعة . . فكما أن الكلمة الراسية مثلا فى لفر الكلمات المتقاطعة تستمر فى طريقها وإن كان أكثر من حرف من حروفها يتقاطع مع كلمات أفقية أخرى . . فإن الشخصيات الخمس التى تقدمها المسرحية تستمر فى تقديم منولوجاتها الذاتية دون الاهتمام برؤى الآخرين أو منولوجاتهم . ودون حتى الاصغاء لهم . . كل شخصية تتحدث أو تصمت وفق احساس داخلى حاد بالعزلة وبالمأساة معا وليس بناء على أى اعتبار لمشاعر الآخرين أو رغبة فى فهمهم أو حتى فى منحهم فرصة للافضاء بمكنونات نفوسهم . وفى المسرحية خمس شخصيات أساسية الى جانب عامل البار الذى يقدم للجميع ما يريدون من شراب ولكنه لا يفتح فمه بكلمة واحدة طوال المسرحية . . ولا يبدو عليه حتى أنه ينصت لشرائهم أو هلوستهم الذاتية أو يعيرها أدنى اهتمام . اهو تجسيد حى لحالة الصمم التى تنتاب مجتمعا بأكمله فلا يعود يسمع لأبنائه وهم يكتوون بنيران التوق الى الفهم والتواصل

وتعذبهم آلام الاحباط والخيبة . أم تراه يمثل موقف اللامبالاة من هؤلاء الذين يبكون أصواتهم في منولوجات رثاء الذات الطويلة دون أدنى محاولة من أى منهم لفهم الآخرين أو الاقتراب من همومهم على أى حال لا يمكن فى أى تحليل نهائى لخريطة هذا العمل المسرحى ودلالاته اغفال هذا الساقى الصامت الحاضر أبدا الغائب دوما طوال هذه المسرحية .

وقبل أن نبدأ بأولى الشخصيات الخمسة التى تشكل منولوجاتها الطويلة المتقطعة جسم المسرحية لابد من كلمات قليلة عن المشهد والزمان . فأحداث هذه المسرحية تدور فى مشرب (بار) فى الطرف الشرقى لمدينة نيويورك بعد ظهر يوم من أيام ١٩٧٤ . وللمكان والزمان دلالة هامة . . فالطرف الشرقى لمدينة نيويورك هو الجانب الفقير نسبيا من المدينة والذى كان مسرحا لكثير من حركات الهيبيز فيها . ومجرد الوجود فى (بار) بعد الظهر فى أى مكان فى أمريكا يثير فى نفس الأمريكى — كما يقول روبرت باتريك فى مقابلته التى سبق الإشارة إليها — كل ما ينطوى على معانى الوحدة والتعاسة والياس . فما بالك لو كان هذا البار فى تلك المدينة الوحشة الفظيعة نيويورك ، وفى اقصى طرفها الشرقى . أما التوقيت فهو ذلك العام الذى بات فيه واضحا ان آخر أحلام الستينات أو بالأحرى كوايسها — كابوس التدخل فى فيتنام — قد اتضحت نهايته . فى هذا المكان والزمان الموحين بكل معانى الوحشة وخيبة الأمل تدور طقوس المكاشفة المريرة للذات والثرء الأليم لكل صوات الستينات وأحلامها المحبطة .

ولنبدا بشخصية واندا ، ليس لأنها أهم من غيرها من الشخصيات، فليس فى هذه المسرحية أى مفاضلة بين الشخصيات ، ولكن لأنها كانت أول من بدأ الافضاء . . وهى تعمل الآن مدرسة للأطفال المتخلفين عقليا ، ولكنها عام ١٩٦٣ وعندما اغتيل كينيدي كانت تعمل فى مجلة عن تصفيف الشعر تصدر مرة كل شهرين ، عندما دخل عليهم زميل لهم وأبلغهم أن الرئيس قد أطلقت عليه النار فى دالاس هذا الحادث الذى تفتتح به منولوجها الطويل ينطوى على أهمية خاصة بالنسبة لها . فقد كانت كمعظم الأمريكيين مفتونة بشخصية كينيدي الشابة الوسيمة وزوجته الجميلة . كانت أسرة هذا الرئيس الشاب الناجح القوى الدكى الذى أجادت الدعاية بيعها للمواطن الأمريكى ، هى الحلم والمثال والنموذج . وها هى الرصاص المجنونة فى دالاس تجهز على الحلم وهى ما تزال فى بداية الطريق . . لكنها مع ذلك لا تفقد بفقدان الحلم إيمانها بالحياة . .

فمنذ لحظة فقدان الحلم تيقنت أنها وحيدة . الكل حولها في لفظ حول أخبار انقاذ كينيدي وهي التي تعرف بينهم انه مات .. فها هي أجراس الكنائس تدق ناعية اياه ولكن كل من معها - لأنهم غير كاثوليك - لا يعرفون معنى هذه الدقات ويشترطون حول أخبار انقاذه .. لذلك كانت هي التي صرخت فيهم بكل لوعة الأسى على الحلم الذي تحطم .. لقد مات .. ومع ذلك لم تفقد ايمانها بميلاد حلم جديد وبطل جديد .. انها تواصل التعلم على أمل الحصول على اجازة دراسية تتيح لها التدريس .. وتتيح لها في نفس الوقت ان تترك عالم الاطفال المعقدين المتخلفين عقليا ، الملوثين بالمخاوف المبهمة ، العاجزين في سن الثانية عشرة عن الحديث لأن الحياة لم تمنحهم من يتكلم معهم في زحمة دورانها الطافية .. انها تريد ان تزرع في عقول هؤلاء الاطفال المشوهين نفسيا وعقليا صورة كينيدي المقتول .. صورة بطل اسعفه الحظ فقتل قبل ان يتكشف عصره عن كل ذلك الخواء والاحباط الذي أغرق جيل الستينات الأمريكي .. جيل غزو الفضاء ، وخليج الخنازير ، جيل محاربة الفقر وحركات الهيبيز ، جيل التدخل البشري في فيتنام ومظاهرات الحقوق المدنية ، جيل الحرب والمخدرات وعقاقير الهاوسة . وبصرف النظر عما في حلم واندا من وهم فان ايمانها بكينيدي يصور في بعده العام ايمانا بالانسان وثقة بالمستقبل . وتكشف هذا الايمان عن سراب على أيدي بقية الشخصيات يعمق المفارقة في شخصية واندا ويجعل لايمانها مذاقا عذيبا فاجما .. لكنها تظل مكتفية بوهما حتى النهاية أو بالأحرى ملتحفة به .

الشخصية الثانية هي شخصية سبارجر ، ذلك الممثل الكلبى الساخر الذى تمزق سخريته المرة كل شيء حتى نفسه . يكره البارات ومع ذلك يأتى اليها ، فمتى أتيح له أن يقوم بما يجب ؟ . فقد مر طيلة الحياة بين عشرات الفرق التجريبية الصغيرة دون أن يحقق نجاحا ذا بال . تمضى حياته على وتيرة واحدة وقد مزقها الملل وانفصام الشخصية . فحتى شدوذه الجنسى لم يعد ضربا من التغير والجدة بل أصبح شيئا عاديا مكررا لا جدة فيه . كل التجارب الجديدة التى شارك فيها اما تدهورت أو فقدت جدتها أو كان نصيبها الفشل والانهايار كمعشرات الفرق التى عمل بها أو شارك في تأليفها ولكنها سرعان ما تفككت . لا يربكه أن يعمل في أكثر من عمل مسرحى في وقت واحد وان يتقمص شخصيات متعددة أو متناقضة ، ولكن ما يربكه فعلا هو أن يبقى بلا عمل ، بلا مهرب من مواجهة الذات ومكاشفتها وتقريعها دون أدنى رغبة في ذلك ، ولكن ما العمل وبعد الظهر الموحش في (البار) يستدعى مع

تأثير الكحول كل الحقيقة المؤلمة التي لا يستطيع احتمالها . حقيقة حياته التي بدأت باغتصابه من ثلاثة بحاره وهو لما يزل في السادسة عشرة ، ثم عشوره في دوامة الهرب والغشيان والتقرز عقيب الاغتصاب على فرقة مسرحية تجريبية راقصة استقر معها وبدأ بها رحلة الملل والضياح والشدوذ وتعذيب النفس . رحلة جيل رفض الثقافة التقليدية ولكنه اخفق في خلق ثقافة بديلة على درجة من الصلابة والتماسك تواجه الثقافة القديمة المرفوضة ، فتحوّلت ثقافته الى مجموعة من التفاعيل وحياته الى سلسلة من الشدوذ والخروج على الشدوذ . . الخ هذه الحلقة المفرغة التي تبرهن على افلاس دهيبي .

الشخصية الثالثة هي رونا رمز الحركة الشابة ، مجتمعات الهيبيز ، ومظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام ، وعلى عملية خليج الخنازير الفاشلة ، وعلى اغتيال حقوق السود واغتيال زعيمهم مارتن لوثر كينج . رمز مجسد لقوة الرفض الفعالة لجيل الشباب بكل مسالها وايجابياتها بعمرها القصير وسذاجتها ونقاها ونفسها النضالي القصير واغراقها بعد ان تسربت اليها عناصر وكالة المخابرات الأمريكية وزبانية مكتب التحقيق الفيدرالي في غيبوبة الحشيش والمارجوانا وعقاقير الهلوسة . هي فتاة بدأت بالثورة والاستسلام للزواج لأنهم يقصدون الى الهدف مباشرة دونما لف أو دوران . ثم تحوّلت بعد ثورة كوبا وتعرفها على زميلها الطالب الثائر روبي في كوبا وتعرفهما معا على تجربتها الثورية الحقيقية ، الى الثورة السياسية . . انها تجسيد للانتفاضة الطلابية العظيمة في أمريكا بكل ثورتها على المؤسسة الحاكمة ونبلها وبراعتها ، وايضا بمصيرها المأساوي الفاجع الذي انتهى اليه حبسها روبي في مستشفى لعلاج المدمنين . فقد عادت من كوبا لتعيش مع صديقها الذي التقت به في أرض الثورة وتزوج معه ومع الآلاف من أبناء جيلها بدايات ثورة الشباب في أمريكا . . انخرطوا في مظاهرات الاحتجاج على عملية خليج الخنازير ، وعلى اغتيال باتريس لومومبا ، واعتصما في الأمم المتحدة التي قامت بدور يهودا القرن العشرين ويهوده عندما أسلمت مسيح افريقيا الأسود . شاركت في مظاهرات الحقوق المدنية وصحبت زوجها في عالم الهيبيز وحياتهم المتقشفة الراضية لحضارة الدمار الأمريكية ، شاركت في تمرد هارلم مع انها بيضاء ، وفي ثورة الطلاب في بيركلي ، وانضمت الى فرق انقاذ أبناء جيلها من عقار الهلوسة الذي استخدمته المؤسسة الحاكمة ضدهم ويسرت لهم الانتحار البطيء به . وعسكرت مع رفاقها خارج مبنى البنتاجون

واستمتعت بأغنيات ديLAN ودونوفان الشائرة . اهتزت مع ثورة الطلاب الفرنسية في مايو ١٩٦٨ واستعادت بها شيئا من الثقة التي كانت قد فقدتها . . ولكن انى لقوة الثورة العفوية أن تصمد أمام قوى الدمار المنظمة والمحسكة والتي تستخدم كل الأساليب غير الاخلاقية . لذلك انتهت رونا الى ذلك الاحباط المروع الذى تعيش فيه قبيل الانتصار الحاسم للقوى الثورية التي ساندتها في فيتنام ، على قوى المؤسسة العسكرية التي طالما حاربتها . وحتى الرموز الفنية لحركتهم استجلبت الحركة تجاريا وانضمت بحكم وضعها الطبقي الجديد الى القوة التي غنت ثورة ضدها . ها هو دونوفان يتقاعد في جزيرته الخاصة ، أما ديLAN فالى مزرعته ذات المليون دولار . اما هى وآلاف غيرها من الذين انضموا الى الثورة باخلاص فانهم لا يعرفون الى أين تقودهم خطاهم القادمة . . فها هو اخوها الأصغر - رمز الجيل الجديد - يزرى بثوريتها ويصرخ فيها انه لا يريد عالما كل شئ فيه ينهار ، يريد أن يحس بالأمان وأن يكف العالم من حوله عن التصدع أعنى المجتمع الأمريكى بقيمه ومؤسسته .

الشخصية الرابعة هى مارك . . الجندى الذى شارك في الحرب التي كانت رونا وزملاؤها يتظاهرون ضدها في أمريكا . . ذهب الى فيتنام وهو ممتلئ ثقة بعدالة الحرب وبضرورة الدفاع عن القيم الأمريكية في جنوب شرق آسيا . . ولكن كيف انتهى به الحال الى انسان ملئ بالتشوهات النفسية والاحباط والهزيمة ، وحيد في (بار) بعد الظهور بقرا اليوميات الدامية التي كان يكتبها عن تجربته اثناء الحرب ويدون فيها مشاعره الحقيقية ورؤاه الحقيقية على هيئة رسالة طويلة الى أمه ، لأنه لم يكن قادرا على أن يبوح لها بهذه الحقائق والأهوال في رسائله لأن ممثل (تمثال الحرية) الأمريكية في سايجون كان يفتح كل رسائل الجنود ويراقبها من باب الديمقراطية الأمريكية . لذلك سجل مارك في يومياته ما تركته الحرب في نفسه من علامات . ان منولوج مارك هذا أو رسالته الهديانة لأمه هى رسالة الجندى الأمريكى الضحية لأمه أمريكا يسجل فيها نتيجة تضحيتها به على مذبح المفامرات العسكرية للامبريالية الأمريكية وهى تضحية ستظل أمريكا الأم تعاني من نتيجتها لسنوات طويلة قادمة ، وفروحها لن تندمل سريعا ولن تكون بلا اثر .

تبقى بعد ذلك الشخصية الخامسة والاخيرة كارلا . . وهى شخصية توشك أن تكون تقيض هذه الشخصيات الأربعة وان شاركتها نفس

المصير المحبط التفس . . فكل الشخصيات السابقة تشترك في كونها نماذج تابعة تمثل القاعدة العريضة دون أن يطمح احدها في أن يكون مثالا أو بطلا يحتذى . . أما كارلا فهي نقيض هذه النماذج لأنها تطمح أن تكون هي النموذج والقائد والمثال الذي يحتذى . هي فتاة جميلة يصدمها خبر انتحار مارلين مونرو ، ليس في صدمتها شيء من صدمة واند في موت كينيدي ، ولكنه يصدمها بالصورة العكسية ، انها اشارة ضوء خضراء تطلق لمطامحها العنان . . ها هي الربة التي كانت تجلس على عرش الجنس وتحتل مكانا في أحلام كل رجل قد انتحرت بطريقة الستينات الأثيرة - بالعقاقير . وها هو مكانها الفارغ ينادى ويطالب بمن يملأه . . وكارلا جميلة ومثيرة وطموحة وتريد أن تكون هي الربة الجديدة . ولكنها لا تظن في سعيها لاحتلال المقعد الشاغر الى انها واحدة من آلاف الجميلات اللاتي تحلم كل منهن بأن تحتل نفس المقعد، المقعد الذي يوشك أن يكون المعادل العصري لمصباح علاء الدين السحري . . فيحول فقرهن الى غنى وتعاستهن الى سعادة وخمولهن الى شهرة وخواءهن الى امتلاء واحزانهن الى افراح . وعلى السلم الطويل المؤدى الى هذا المقعد يقف عشرات الأوغاد الذين يعرفون ضعف الطامحات الى المقعد الشاغر ولهفتن عليه ، يستثمرون لهفتن ويستنزفون طموحن ثم يلقون بهن حيث يتركنهن خرقا مهلهلة جنى عليها طموحها وأعباها سراب المقعد الوهاج . وبالتدريج تجد كارلا نفسها وقد تحولت الى بغي محترفة تنام مع كل من يضع قدمها على درجة من درجات هذا السلم الذي تخاله مفضيا الى المقعد الشاغر . . مع مصفف الشعر لأنه يصفف شعرها ، ومع بائع القبعات لأنه يرودها بالقبعات اللازمة لنجمة مستقبله ، ومع متعهد الحفلات لأنه يقدمها لمتعهدي الممثلين في الافلام . . الخ ولما توقن انها سوف تتحول الى عاهرة محترفة دون أن تحقق حلمها وانها قد بلغت العمر الذي تألفت فيه مارلين مونرو دون أن تحقق شيئا تتناول ٧٤ قرصا منوما وتجيء الى (البار) تشرب وتموت .

هذه هي الشخصيات الخمس التي ترسم من خلال منولوجاتها الدامية صورة أمريكا في الستينات . . صورة جيل محبط قتل أبطاله أو انتحروا أو خانوا وبقي الجيل يعاني وحده من مرارة الاحباط وعذاب مكابدة الهزيمة . بقي حتى اللحظة الأخيرة تجتر كل شريحة فيه معاناتها وحدها دون أن تظن الى أن الشريحة الأخرى أو الجماعة الأخرى أو حتى الشخصية الأخرى تستطيع أن تقدم لها طريقا للخلاص . فقد كان

بإستطاعة إيمان واندأ أن يلهم شخصا عديما كسبارجر ، وكان بمقدور سبارجر أن يزود مارك بروحه التهكمية وخبرته المريعة بالحياة . كما كانت عاطفة مارك ورغبته الصادقة فى الإهتمام الى ما هو حقيقى واكتشاف ما هو عادل تستطيع أن تقى كارلا من الوحدة والتدهور . . وكان بإستطاعة رؤى رونا الثورية أن تكشف لكل هذه الشخصيات عن جذور معاناتها وان تساعدنا فى اجتياز المطهر والخروج من جحيم وتعذيب الذات المهرومة والمحبطة . ولكن كلا منهم عاشى وحيدا بلا حوار مسع الآخرين ولا تواصل معهم ، ضاربا حول نفسه حصارا من العزلة لم يحمة من الآخرين وانما منع عنه مساعدتهم . فبقى وحده تعذبه وحدته ويزيد من كثافة العجز والاحباط من حوله أسوار الوهم الأمريكى ، وهم المجتمع المفتوح الذى يحكم الحصار حول أى بادرة للتغيير أو الثورة .

سبتمبر ١٩٧٥

لندن

المسرح العربى فى لندن

ليس جديدا ان تفرض قضايا عالمنا العربى السياسية والاقتصادية نفسها على الساحة السياسية الدولية فى الغرب والشرق على السواء بحكم تشابك المصالح أو المصائر ، لكن الجديد أن تفرض بعض قضايانا وهمومنا الثقافية نفسها على المشهد الثقافى هنا ، وان تثمر بعض المبادرات العربية والانجليزية فى تقديم آدابنا وفنوننا العربية الى القارئ والجمهور الانجليزى برغم كثرة العقبات وتراكم عقد الخوف والكراهية من ولكل ما هو عربى منذ ايام الحروب الصليبية حتى مفالطات الدعاية الصهيونية وحملاتها المستمرة على شتى الجبهات لتشويه كل ما هو عربى وبث سموم الكراهية ضده . وسأحاول أن أخصص هذه المقالة لبعض قضايانا وهمومنا العربية التى طرحت نفسها على المشهد الثقافى هنا خلال الشهور القليلة الماضية . . ولأبدا بآخر هذه الأحداث الثقافية ، وهو العرض المسرحى الذى قدمته فرقة المسرح العربى المعاصر فى قاعة المركز الثقافى العراقى بلندن مساء ٧ مايو (آيار) ١٩٧٧ وافتتحت به موسمها الثانى .

ولابد قبل الحديث عن هذا العرض من كلمة موجزة عن (فرقة المسرح العربى المعاصر) التى تكونت فى العام الماضى ، وكان وراء تكوينها أولا حماس دارس شاب للمسرح العربى هو كين ويتينجهام الذى هاله أن يكتشف بعد دراسة جامعية لمدة أربع سنوات عن المسرح العربى الحديث غنى وخصوبة هذا المسرح وجهل الجمهور الانجليزى كلية بانجازات المسرح العربى المعاصر برغم المامه النسبى بمعظم عطاءات

المسرح في العالم . وكان وراءها ثانيا تلك الصورة التي قدمت بها فنون عالمنا العربي في مهرجان العالم الاسلامي الذي نظم في لندن في العام الماضي . اذ قدمت معظم هذه الفنون من زاوية طرافتها وقدمها وليس من زاوية حداثتها او علاقتها بالواقع الانساني او قدرتها على لمس بعض الاوتار التي تشترك فيها البشرية جمعاء . وقد كان وراء هذه الزاوية في المعالجة ذلك المفهوم الغريب الذي يتعامل مع ثقافتنا باعتبارها شيئا غريبا وطريفا وليس باعتبارها اسهاما حضاريا خلقت في اغناء التجربة الانسانية والضمير الانساني . وكان وراءها أيضا تلك الرغبة المستترة الخبيثة في اثبات أن العرب كمفهوم ثقافي مشرق هم عرب الأيام الخوالي والتواريخ البائدة . لما كان للعرب ماض وحضارة .. اما عرب اليوم فدع الصحافة الشعبية ذات النفوذ الصهيوني والليئة بعقد الكراهية وضبايات المفاهيم الشائنة والمفلوطة تقدم للجمهور صورتهم وتولى هي أمرهم .

فقد افتقر هذا المهرجان الى الاهتمام بحاضر العالم الاسلامي وركز جل همه على ماضيه ، كما استهدف التركيز على الاسلام كدعوة دينية لتصحيح بعض المفاهيم المفلوطة عنه . ومع انه قام بدور ايجابي جدير بالتقدير في هذا المجال ، الا انه فشل في أن يخلق في جمهور الدين شهداء او شاركوا في نشاطاته الاحساس بالتمائل الذي يكرس الفهم والتعاطف بينه وبين اناس هذا العالم الاسلامي .. أى أن يثير في نفوسهم ذلك التعرف الارسطي الذي يثيره الفن عندما يخلق ذلك الاندماج بين الموقف المعروض والمشاهد وقد تعرف على نفسه أو بعض نفسه في هذا الموقف أو ذاك .. وهذه هي فعالية الفن الخلاقة والأبقى أثرا من معظم المواعظ والدعايات . فحتى البرامج الجيدة - كسلسلة فنون العالم الاسلامي التلفزيونية والتي يعاد عرضها الآن على القناة الثانية للتلفزيون البريطاني - قدمت من منطلق ان هذا العالم الاسلامي .. « عالم آخر » « بديع حقا ولكنه » مختلف و « مغاير » لعالمنا من جميع الوجوه .. دينا وثقافة ومنهج في الحياة . فحتى اناسه لا يشبهوننا ولا يرتدون ملابسنا كملابسنا ، جوهم حار ومواصلاتهم ظهور الدواب وبيوتهم جميلة ولكنها غريبة ولا يمكننا « نحن الأوروبيين » أن نعيش فيها .

هذا المنطلق الغريب في رؤية ثقافتنا هو ما دفع كين ويتينجهام الى اختيار الأعمال التي يستطيع المشاهد الانجليزي أن يتعرف على نفسه

أو بعض نفسه فيها ، ليترجمها ويبدأ بها نشاط فرقة المسرح العربى المعاصر . وكان اول أعمال هذه الفرقة الشابة الوليدة هو تقديم مسرحية ألفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) فى خريف العام الماضى وقد أخرجها مسرحى مصرى شاب يدرس الدراما هنا هو عادل درويش . ولم ينبجج هذا العرض الأول . . أقول لم ينبجج بمفهوم النجاس فى المسرح التجريبي ومعايره ، لا بمفهوم ومعايير النجاس التجارى فلم يكن هذا مطروحا أو متصورا . لم ينبجج العرض لسببين أولهما محاولة المبالغة فى تقريب المسرحية الى الذهنية الانجليزية الى درجة تشويهها بعد ادخال الكثير من التعديلات والتبديلات عليها حتى تعكس أصداء الحملة التى كانت مثارة أيامها فى الواقع الانجليزى حول قوانين الاجهاض وقضاياها ، وكذلك ضعف الترجمة الانجليزية من الناحية الدرامية . وثانيهما ركافة الاخراج وبدائيته وتعثّر عدد كبير من الممثلين فى أدوارهم التى أفقدها التبديل والتغيير تماسكها ومعناها فى كثير من المواقف .

وبرغم فشل التجربة الأولى فإن هذا لم يشبط عزيمة الفرقة الوليدة . بل ساهم تأييد الكثير من الأصدقاء لها ومساهماتهم الجادة والمخلصة فى وضع أيدى الفرقة على مواطن ضعفها وعيوبها فى تقويم حالها . وظهر مدى استفادة الفرقة من كل ذلك فى تجربتها الثانية التى قدمت فى المركز الثقافى العراقى والتى تألفت من مسرحيتين من أقصّل واحد هما (الفخ) لألفريد فرج و (الغرباء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب . ومن البداية أقول ان الترجمة الانجليزية لهاتين المسرحيتين كانت أفضل بكثير من ناحيتى الأمانة والدرامية مما جرى للمسرحية الأولى (جواز على ورقة طلاق) . . صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية محمود دياب لمسرحيات الفصل الواحد (رجل طيب : فى ثلاث حكايات) وهى (الغرباء لا يشربون القهوة) و (الرجال لهم رؤوس) و (اضبطوا السامات) وهى من أكثر ثلاثيات المسرحيات القصيرة نضجا وثراء فى المسرح المصرى الحديث . لأن محمود دياب هو أحد كتاب المسرح القلائل الذين استطاعوا السيطرة على هذا الشكل الصعب المكثف . . مسرحية الفصل الواحد . . أقول صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية مسرحيات الفصل الواحد تلك ، وعالجتها على انها عمل مستقل ، واقطعتها من مكانها فى هذه الثلاثية ، الا ان اختيارها لهذه المسرحية كان موفقا للغاية . كما ان العرض استطاع أن يضيف على هذه المسرحية بعض الأبعاد الجديدة التى لا توحى بها هذه المسرحية ضمن البناء التركيبى للثلاثية . وقبل تناول (الغرباء لا يشربون

القهوة) لابد من حديث سريع عن (الفخ) التى بدأت بها الفرقة عرضها الثانى .

والواقع ان (الفخ) واحدة من اكثر مسرحيات الفصل الواحد احكاما وتركيزا فى مسرحنا الحديث . . تتجلى فيها مقدرة الفريد فرج كمسرحى متمكن من اسرار الشكل المسرحى ، قادر على بلورة موقف مشحون بالامكانيات الدرامية وتطويره وتفجيره فى مساحة زمنية قصيرة . يرسم ابعاد الشخصية واعماقها فى الوقت الذى يقوم فيه بتفتيح موقفه الدرامى بشكل تدريجى . ويلجأ الفريد فرج فى مسرحية (الفخ) الى موقف تقليدى ولكنه يتمكن من اثارة العديد من القضايا والرؤى الدرامية والانسانية من خلال معالجته الدرامية الحاذقة لهذا الموقف العادى البسيط وبالاكتفاء على لعبة المائلة والمارقة فى تكوين شخصياته ودوافعها . وتقوم المسرحية على فخ حقيقى وعدة فخاخ معنوية . اما الفخ الواقعى فهو ذلك الذى ينصبه العمدة لمجرم الناحية الذى كان يستخدمه ويفرض عليه حمايته ويستمد منه القوة معا . فثمة جدل دائم فى المسرحية بين مقولاتى القوة والضعف ، الأمانة والغدر ، الحماية والاحتواء ، التضحية بقيمة لانقاذ قيمة أخرى . . الفخ . ويتم هذا الجدل الدائم من خلال لعبة المراكز الدرامية التى تدور لأكثر من مرة بين العمدة وجاد .

وتؤكد المسرحية ان اى محاولة لتبرير التضحية بالقيم هى محاولة ذات حدين ، قد تنقلب على صاحبها فى الوقت الذى يتوهم انها موظفة فى خدمة مصالحه . فالعمدة الذى يقنع جاد بالتضحية بمجرم الناحية لا يلبث أن يضيع هو الآخر نتيجة لأفكاره تلك . صحيح ان وراء هذا الموقف من الناحية الفلسفية تصورا مثاليا الى حد ما باطلاقية القيم لا بنسبيتها ، وبأن الخلاص الفردى هو القيمة النهائية التى يتم بها الافلات من شرارك الفخ الاجتماعى (جاد) ، الا أن هناك أيضا الاحساس بأن التضحية بالقيم الجمعية الايجابية من أجل الخلاص الفردى لا يمر دون عقاب (العمدة) .

وثمة مستوى جديد من المعنى ظهر فى هذا العرض أو بالأحرى اسبغه الجمهور العربى على المسرحية ، بصورة تؤكد أن للعمل الفنى الجيد فعالية، خلاقية ومعاصرة دائما لأنه يتحول الى طاقة كشف وتوعية . . هذا المستوى الجديد من المعنى أحسسته فى استجابات الجمهور العربى

الذى شاهد المسرحية في المركز الثقافي العراقى وان لم احسه في الجمهور الانجليزى .. وهو مستوى سياسى يربط احداث المسرحية بما يجرى على الساحة العربية من التضحية بالفلسطينيين والتفريط في كثير من القيم الجمعية والقومية . الى الدرجة التى دفعت الكثيرين منهم الى مقاطعة المسرحية بالتصفيق لحظة اطلاق الرصاص على العمدة ، وكأنهم يسبغون موافقتهم على العقاب الذى حاق بالعمدة . والواقع ان هذه المسرحية مكتوبة في اواسط الستينات دون ان يكون في وعيها او حتى في لا وعيها ما يدور الآن على الساحة العربية من تساويات . لكنها قدرة العمل الفنى الجيد على اضاءة الحاضر بالرغم من انتمائه الى الماضى .

وقد كان باستطاعة (الفخ) ان تقوم بدورها الفنى كاملا وعلى عدة مستويات لو توفر لها مخرج حساس وممثلون مقتدرون ، وهذا في الواقع ما لم يحدث بالصورة التى اعتبر معها الفريد فرج ضحية لهذه الفرقة المسرحية الوليدة للمرة الثانية .. فبعد افساد مسرحيته السابقة (جواز على ورقة طلاق) جاءت (الفخ) اقل بكثير من مستوى نصها وان كانت افضل حظا - من ناحية العرض والترجمة معا - من سابقتها . وقد اخرج هذه المسرحية المترجم نفسه الذى بدأ بها على ما أظن أولى تجاربه في الاخراج المسرحى ، فعانت ما تعاني منه معظم التجارب الأولى في هذا المجال ، وانتقلت الى حس قوى بالايقاع وهو من أهم العناصر في عمل (كالفخ) على هذه الدرجة من الاحكام البنائى والتكثيف كما انتقلت الى الممثل القدير المتمكن الذى يستطيع ان يضيف على الدور ابعاده المتعددة ، وان يفصح دون مبالغة او تعمل عن كل مستويات الصراع الدرامى التى يوحى بها الموقف المسرحى .

اما مسرحية محمود دياب (الغرباء لا يشربون القهوة) فقد كانت أسعد حظا من (الفخ) ، ليس فقط لأن مخرجها الشاب عادل درويش قد استفاد كثيرا من عشرات تجاربه الأولى في (جواز على ورقة الطلاق) وأخذ يقدر معنى احترام النص الدرامى الجيد والاخلاص له ، ويقنع بدوره كمفسر للعمل لا كمشارك في اعادة كتابته ، ولكن ايضا لأن المسرحية وجدت في الممثل جون زانارد معبرا عن مأساة البطل الرئيسى في المسرحية . كما انها حظيت بفهم ناضج لعنصر الايقاع في المسرحية واستطاع المخرج توظيف عناصر الحركة والاضاءة والألوان والديكور البسيط المتكشف في بلورة معنى او بالأحرى مستويات المعنى المتعددة في المسرحية .

وتدور المسرحية أمام منزل بسيط لرجل من عامة الناس تصور ،
أو توهم ، أنه قادر على قضاء الأيام الباقية من حياته في سلام ،
فقد أوشك أن يحال الى المعاش . وها هو يجلس أمام بيته يشرب
القهوة وحيدا ، لا يسأل نفسه لماذا انفض من حوله الجيران الذين
اعتادوا أن يشربوها معه . يستنيم لدعة الاجابات السهلة المخدرة ،
لا يريد أن توقظه من سباته العميق أحداث العالم من حوله . ومن هنا
فانه مؤهل أكثر من غيره لتلقى تلك الضربة التي قد تكون سبب افاقته
أو قد تقضى عليه . وهى ليست ضربة خاطفة أو مباغتة وانما تتسلل
اليه في هدوء تدريجى . تبدأ بأول هؤلاء الغرباء المربين المعادين الذين
لا يشربون القهوة - وشرب القهوة هنا مجرد رمز بسيط غفل للسلام
أو المسألة - وقد جاء ليدون بعض الملاحظات المبدئية عن الرجل
ومنزله . . مكانه من العالم .

ثم تبدأ الضربة في التصاعد ايقاعا ودرجة اذ يبارح الغريب وقد
تضاعف عددهم الآن موقف الملاحظة الى الفعل . . ويبدون بقياس
ابعاد المنزل وبالتحرش بالرجل والسخرية منه . . ويزداد عددهم مرة
اخرى وتتصاعد حدة تحرشهم بالرجل حتى تصل الى درجة محاولة
تجريبه من مكانه في العالم . . من منزله . . ويبدأ الرجل في الدفاع عن
نفسه ، لا بمقابلة عنفهم بعنف مماثل وانما باللجوء الى الحجج والوثائق
القانونية . يريد أن يثبت لهم ملكيته للمنزل بالأوراق والعقود - هذا
المنطق هو الامتداد الطبيعى لموقف الرجل القديم أو التطور المنطقى له .
هنا يقدم محمود دياب الدروة الدرامية في العمل عندما يأتى لنا بصندوق
اوراق الرجل . . وهى أوراق دالة . . تبدأ بموضوعات الانشاء القديمة
وذلاتها على مرحلة التنشئة والتكوين . وتمر بصورته مع أمه كطفل
مسالم - ولا يزال - مبتهج بالعالم . ثم بخطابات الصداقة أو الحب
باعتبارها الأواصر التى تربطه بمن يعيش معهم أو يعيشون من حوله
انتهاء بحجة البيت . ويمزق الغريب كل هذه الأوراق بعنف وحشنى
وسخرية . . ويبدأ الموقف بمعارضة الرجل بالكلمات ثم يتطور الى محاولة
منعهم بالأيدى عندما يتطور الموقف من محاولة تمزيق توارىخه القديمة
الى الصور وموضوعات الانشاء - وتراثه - قصائد الشعر - الروحى

والفكرى ، الى محاولة اجتثاث جذوره من الحاضر بتقطيع الأواصر التي تربطه بأصدقائه وزوجته ثم خلع جذوره نهائيا من الحاضر بتمزيق حجة البيت .

ويمضى الغرباء عن المنزل بعد ان اجهزوا على الرجل . . ولكن يبدو ان منهج الرجل في الاستسلام الى دمة أوهامه واستساغتها لا يزال أقوى من الصدمة ، اذ يحاول ان يطمئن زوجته ، وهو في الواقع يهدد مخاوفه الذاتية ، بأن هناك توارخ ووثائق أقوى من تلك التي مزقوها وأبقى . . اسماءهم التي نقشوها على جذع الشجرة وكتاباتهم التي حفروها على السحائط لابد انها هناك . . ولكن يبدو ان ذاكرة الشجر ليست أقوى من ذاكرة الأوراق الممزقة . وان الكلمات المكتوبة لا تصمد أمام ضراوة الافعال الفاشمة ، لذلك لا يلبث الرجل ان يفيق فيكتب الى ابنه يطلب اليه ان يعود ، وان يأتى معه ببندقية ، فالعنف هو السبيل الوحيد لمقارعة العنف .

هكذا تنتهى المسرحية بدموة صريحة الى المقاومة والى الفعل وهى النغمة التى تتكرر بصورة أخرى فى المسرحية الثانية من الثلاثية (الرجال لهم رؤوس) ثم تكتسب ابعادا جديدة بضرورة ان يأتى الحل والفعل من الداخل لا من الخارج فى المسرحية الأخيرة فى هذه الثلاثية (اضبطوا الساعات) . لكن فى حدود هذه المسرحية الواحدة بانتظارها لأن يجيء الحل من الخارج ، استطاع العرض ان يبلور الكثير من قضايا المسرحية . كما اضاف لها عرضها بالانجليزية فى لندن وفى قاعة مركز ثقافى عربى بعدا متميزا هو البعد السياسى العربى الذى بدت معه المسرحية وكأنها تناول للقضية الفلسطينية ، ولانتزاع الصهيونية الفاشم للوطن الفلسطينى ومحاولتها لطمس التاريخ العربى والتراث العربى والوجه العربى لفلسطين .

وقد استطاعت (فرقة المسرح العربى المعاصر) فى محاولتها الثانية تلك ، وخاصة فى عرضها الجيد لمسرحية محمود دياب ، ان تقدم للمشاهد الانجليزى صورة مشرفة لواقع الثقافة العربية المعاصرة . وأهمالا فنية يستطيع ان يتعرف فى بعض ملامحها على ملامح انسانية عامة ، وعلى بعض من مشاكله هو . كما أنها بدات تحظى باهتمام جدهور وصانعى

المسرح التجريبي ، وبقطاعات من المثقفين التقدميين ، والصحفيين والفنانين . فقد التقيت في هذا العرض بالممثلة المعروفة فانيسيا ريد جريف وبالكاتب المسرحي الشاب الذي يعرض له المسرح القومي على خشبته التجريبية مسرحية (التخلي) ، وبعدد من الصحفيين التقدميين . وقد أفرحني هذا بحق إذ أصبحت الثقافة العربية هي الجسر الذي نوثق عبره صلاتنا مع مثقفي العالم وفنانيه أي مع ضميره وصناع هذا الضمير الحضاري .

لندن

أبريل ١٩٧٧

المصطافون . . أو جوركى على الطريقة التشيخوفية

لا الكاتب في حاجة الى تقديم ، ولا الفرقة التي قدمت مسرحيته . فالكاتب هو مكسيم جوركى العظيم ، والفرقة التي قدمت المسرحية هي « فرقة شكسبير الملكية » العملاقة بإمكاناتها الضخمة وحسبها المسرحي المرهف . لكن المسرحية ذاتها هي التي تحتاج الى أن أقدمها للقارئ العربى . ليس فقط لأنها أقل مسرحيات اليكسى مكسيمو فيتش يشكوف - جوركى - شهرة في عالمنا العربى ، بل توشك أن تكون إحدى مسرحياته المجهولة بالتسبة للقارئ العربى . وليس أيضا لأنها حظيت عندما قدمت لأول مرة على المسرح الانجليزى هذا العام بتقدير كبير من النقاد والجمهور على السواء . ولكن أيضا ، وهذا هو الأهم ، لأن القضايا التي تطرحها والرؤى التي تثيرها ما تزال شديدة الحداثة والمعاصرة برغم مرور سبعين عاما كاملة على كتابة هذه المسرحية العظيمة . بل لقد أحسست في بعض المواقف ، برغم المشاهد الروسية والوجوه الغريبة واللسان الأجنبى ، بأن المسرحية تناقش قضايا المثقف العربى اليوم في السبعينات . حيث تتسع الهوة بين قطاع عريض من هؤلاء المثقفين وبين كل من قارئه من جهة ، وجدوره الطبقيّة من جهة أخرى . ويجد نفسه وقد أصبح فريسة لداء غريب يوشك أن يستلب حيويته وفاعليته ، ويلقى به في أنشودة السلطة التي ما تلبث أن تحتويه بسهولة برغم تناقضاته الحقيقية معها . ويصبح في وضعه الجديد ، وقد نسى أو تناسى أن انتماء المثقف الحقيقي هو لضمير أمته في حركتها التاريخية

، لسلطة موقوتة أو جاه زائل ، غريبا مفتربا يجتر مرارات الاحباط
 اة . وقد تقطعت الجسور بينه وبين جذوره الطبقية التى كان يمكنها
 عميه من كل اغتراب . واستبدل متع الحياة ولذاذاتها العرضية
 ة اليقين وحرارة الالتزام بالقضية . وتوهم وقد أصبح جزءا من
 ة التى عمل ضدها فى مقتبل العمر . انه قبل المساومة حتى
 ندم صولجان السلطة فى تحقيق افكار سنوات الشباب الأولى ،
 فانه ان المساومة هى الخطوة الأولى فى طريق التخلي والضياع .

كل هذه الأسباب ، فضلا عن القيمة الادبية والانسانية لهذا العمل
 ، بالرؤى والدلالات ، هى التى تدفعنى الى تقديم هذا العمل
 حى الكبير للقارئ العربى ، فى فترة تشتد فيها الحاجة الى ارهاف
 العربى بواقعه وقضاياه ، وتحاك فيها المؤامرات من أجل تعمية
 ثق من حوله ، وفصله عن اصوله الطبقية ، وطمس أهمية الوعي
 ماء الى ضمير امته العربية فى صيرورتها التاريخية ، وفى صراعها من
 السيطرة على مقدراتها وتحرير ارادتها وإراضيتها . هذه الفترة
 تشبه فى بعض الوجوه ، الفترة التى كتب فيها جوركى مسرحيته ،
 ل من خلالها أن يقدم رؤيته للخلاص ، وان يصحح وضع البوصلة
 اختل توازنها ، بوصلة الرؤية الفكرية لواقع مضطرب ، هى التى
 م فى منح بعض اسقاطات هذه المسرحية بعدا حيويا ومعاصرا .

اسم المسرحية فى الروسية هو «Dachniki» أى من يستأجرون
 متلكون - ولاحظ هنا أن البشر هم الذين ينسبون الى الأشياء
 من العكس - «Dachas» أى كوخا أو منزلا للإقامة الموسمية ،
 ما نسميه فى مصر (شاليه) أو (فيلا) لتمضية فصل الصيف فيه
 ا عن حر المدن المزدحمة الخائقة . او باختصار وكما دعتهم الترجمة
 نليزية التى اعددها جيرمى بروكس Jeremy Brooks وكيثى
 ربلير Kitty Hunter Blair (المصطافون) أو (زوار الصيف)
 Summerfolk . غير أن الـ Dacha ، وهى كلمة روسية
 ت الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى ، ليس من الضرورى أن تكون
 شاطئ البحر - كما توحي للقارئ العربى كلمات الاصطيف
 شاليه والفيلا - ولكنها فى أغلب الأحيان تكون فى قلب الريف وعلى
 ف الأنهار والغابات .

وقد كتب جوركى مسرحيته (المصطافون) تلك فى خريف
 ١٩٠٤ ، أى بعد أقل من تسعة أشهر من عرض مسرحية تشيخوف

(بستان الكرز) على خشبة مسرح الفن بموسكو : ولكن بمعيار التطور الاجتماعي فان المسرحية يبدو وكأنها قد طوت جيلين كاملين من خلال هذه الشهور التسعة . وكان لوباخين قد اجتث أشجار بستان السيدة رانيفسكايا (١) وبني مكانه بيوت الاصطياف Dachas هذه حول النهر وها هم أمثال لوباخين وخلف لوباخين من أبناء وحفدة الفقراء والحرفيين الناجحين يتكاثرون مع نمو المدن وحركة التصنيع ، ويرثون بعض مزايا وفتات غنائم الطبقة الاقطاعية التي انحدرت شمسها صوب المغيب ، ويرسلون أبناءهم الى المدارس والجامعات التي حرّموا هم من الذهاب اليها . وها هم هؤلاء الأبناء يصبحون أطباء ومهندسين ومحامين ، ويرحلون مع قدوم الصيف عن المدينة ، ويفدون - كعادة السادة القدامى ، الى المناطق الريفية حيث أسس لوباخين وأمثال لوباخين بيوتا للاصطياف مكان بستان الكرز القديم الذي اجتثت أشجاره العريضة الساحرة . وفي واحد من هذه البيوت التي انشئت على حواف الأنهار والغابات تدور أحداث المسرحية التي كتبها جوركي عام ١٩٠٤ لمسرح الفن بموسكو . ولكن المسرح رفضها ، وعرضت في مسرح جانبي صغير بعد حذف بعض أجزائها بناء على تعليمات الرقابة التي كانت تخشى أعمال جوركي المهيجة بعد النجاح الكبير لمسرحيته (الحضيض) على مسرح الفن قبل ذلك بعامين .

وقد كان من الطبيعي أن تتهيب الرقابة اى عمل لجوركي في هذا الوقت . حيث أضرب في عام ١٩٠٣ أكثر من ربع مليون عامل في المصانع والموانئ والسكك الحديدية وفي كل حقول الجنوب . وحيث انتشرت المجاعة في مزارع اوكرانيا . وحيث كبحت مظاهرات الطلبة بالخيالة والجنود . وحيث اغتيل وزير الداخلية في قلب قصر مارينيسكى الشهير بيد شاب ثائر في العشرين من عمره . وحيث وقعت بعد شهرين من عرض المسرحية - وفي يناير ١٩٠٥ - مذبحه يوم الأحد الدامي الشهيرة في بطرسبورج حيث فتح جنود القيصر النيران على المتظاهرين على مبعدة ميل واحد من المسرح الذي تعرض فيه (المصطافون) فسقط المئات مخرجين في دمائهم . وكانهم يبرهنون من خلال هذه الدماء الغزيرة على

(١) لوباخين ورانيفسكايا هما أبطال مسرحية « بستان الكرز » ، راجع تحليلنا لهذه المسرحية في كتابي (مسرح تشيخوف) ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ١٤٩ - ١٧٠ .

سداجة تصورات أحد شخصيات المسرحية الرئيسية « سيرجي باسوف »
عن ضرورة التطور التدريجي نحو غد أفضل وتجنب الثورة .

في مثل هذا المناخ كتبت المسرحية وعرضت لأول مرة . لتجعل
جوركى - كما يقول تشيخوف في رسالة الى سيمباتوف يوجين - الأول
في روسيا وفي العالم الذى عبر على نطاق واسع عن الاشمئزاز والازدراء
لبرجوازية الصغيرة ، وقد فعل ذلك في اللحظة المناسبة بالضبط ، لحظة
ان أصبح المجتمع مستعدا للاحتجاج ناضجا للثورة . والمسرحية بالفعل
صرخة احتجاج ضد كل الذين يتصورون أن الظروف يمكن أن تتحسن
بالتدريج ، وأن علينا أن نستشرف العالم الجديد دون التضحية بالعالم
البالى القديم . وبرغم ازدحام المسرحية بالشخصيات (١٥ شخصية
رئيسية و ١١ شخصية ثانوية) فإن كل شخصيات المسرحية الرئيسية ،
باستثناء شخصية واحدة ، تنحدر من اصلاب الشرائح المختلفة للطبقة
الوسطى المثقفة الروسية التى يقول عنها تروتسكى « ان طبقتنا الوسطى
المثقفة متخلفة » ويثوس منها ، ولدت مصحوبة بعملية مستمرة من استئزال
اللعنات الاجتماعية عليها . وهذا ما يجعلها معلقة فوق هاوية من
التناقضات الطبقة ، مثقلة بمراث التقاليد الاقطاعية ، واقعة في شبكة
عنكبوت التحاملات العلمانية ، مفتقرة للقدرة على المبادرة ، عاجزة عن
التأثير على الجماهير ، ومجردة من كل ثقة في المستقبل . من اصلاب
الشرائح المتعددة لهذه الطبقة المساوية تنحدر شخصيات المسرحية ،
ويتفاوت حظها من عقد وتناقضات هذه الطبقة . وحتى نتعرف على الأبعاد
المختلفة لهذه الشخصيات ، علينا أن نتعرف عليها في علاقاتها المتعددة
خلال حركة الحدث ، أو بالأحرى اللاحث في المسرحية . حيث لا حدث
اساسى ، وانما هو ركام من الجزئيات والكلمات والثرثرات اليومية في
احدى (شاليها) الاصطيفات تلك ، حيث اعتادت الشرائح الميسورة
من البرجوازية الصغيرة الوفود الى منطقة الريف والغابات لاسترواح
نسيمها البليل تشبها بالسادة الاقطاعيين القدامى . تمضى الوقت في
اصطياد السمك والمشى في الغابة والثرثرة المستمرة . . ثرثرات تطوى
بها هذه الجماعة اسابيع الصيف ، ولكنها في نفس الوقت تمرى خلالها
قروح نفوسهم الوضيعة المخلطة أمام بعضهم البعض وأمام جمهور
المشاهدين .

ويبدأ الفصل الأول في بيت الاصطيفات الذى يسكنه المحامى
سيرجي باسوف . . . يعيش فيه مع زوجته فارفارا ميخائيلوفنا ،

او فارا كما يدعوها الجميع ، المغرمة بقراءة القصص والروايات ، ومع شقيقته كيليريا التي توشك أقدامها ان تنزلق الى هاوية العنوسة ولكنها تغطى وعيها المر بهذه الحقيقة بقناع من الترفع والغرسة وادعاء الانشغال بالهجوم الفكرية العميقة ، وكتابة قصائد معقدة مشوشة لا تفلح في اخفاء رعبها من الذبول دونما حياة ، اقصد دونما زواج . ويقيم معهم أيضا فلاس شقيق فارا الذى يعمل كاتباً لدى صهره المحامى باسوف . وان كان لا يكن له في الواقع أى احترام حقيقى ، ويحس بأنه لم يخلق كى يبذل عمره في هذا العمل التافه ككاتب لمحام تافه . فهو تواق الى القيام بدور في هذه الحياة ، والى الانفلات من رتبة الغلظة والتفاهة والى التحقق . وهو يعى هذا التناقض الجاد بين تآلق شهوته للحياة والتحقيق ، وكآبة واقعه الرتيب . ولذلك فانه يلعب دور المهرج ويسخر من كل شيء ، ولا يتناول أى حدث يقع في بيت الاصطياف هذا بجدية ، ويخفى وراء قناع المهرج الساخر وعيا عميقا بفظاظة الحياة التى يعيشها الجميع من حوله وترفعاً عن معاملة أى من غلظى الأرواح والمشاعر هؤلاء بجدية . ويقيم في نفس البيت أيضا نيقولاى زاميسلوف مساعد باسوف وشريكه في العمل ، وهو ابن أسرة فقيرة عانى أشد الحرمان في طفولته وصباه . ويريد ان يغترف الآن بنهم من لذات الحياة وشهواتها ليعوض حرمانه وفاقته القديمة . فاستحال الى كائن شره للطعام والشراب شبق للنساء شديد التبخر والاعجاب بذاته ، يشعر في قرارة نفسه بنوع خفى من التميز على هؤلاء الفارقين في الوهم ، وقد اغوى زوجة أحدهم ، ولكنه يعى في نفس الوقت اتضاع منبته ، وان الجميع قد قبلوه حقا بينهم ولكن بشيء من التحفظ الخفى والرفض المخافت .

هؤلاء هم سكان بيت الاصطياف الذين نتعرف عليهم في الفصل الأول ، ونتعرف أيضا على مجموعة من جيرانهم الذين يفدون لزيارتهم ، ينفقون معهم الوقت في الثروة والشراب واغتياب الآخرين دونما وعى بأن هذه الحياة الفظة الفايدة تترك ميسمها على أرواحهم المليئة بالقروح . بين هؤلاء الجيران نتعرف على بيوتر سوسلوف المهندس الفارق في الشراب الذى يهجنس أن زوجته تخونه ولكنه عاجز من مواجهتها وان كان دائم الشجار معها ويصفها بأنها بغي ، وحينما تقول هى للآخرين انه يصفها بأنها بغي تصعق الكلمة فارا وتسألها وماذا قلت له ، فتزد . . لا شيء ، فانا حتى لا أعرف ما معنى بغي . . وهى وان كانت لا تعرف معنى البغاء فانها تمارسه بخيانتها لزوجها الذى لا تأبه به . وتعرف ان شبقها للاستمتاع ينطوى على رغبة خفية في تعذيب الآخرين بل انها وهى تحكى

للآخرين عن أن زوجها يصفها بالبغاء ، تفعل ذلك دون أدنى خجل بل ربما بشيء من الفخر والمباهاة . فهي امرأة هلوك وجدت في شره زاميسلوف الى الحياة والاستحواذ على مزايا ونساء الطبقة التي صعد اليها ، ولا تزال تتقبله بشيء من الامتعاض ، ما يرضى شبقها الى الاستهتار والتبرج . وبين هؤلاء الجيران أيضا نلتقى بالطبيب كيريل دوداكوف الذي نقيه طبيعة مهنته الانسانية من الولوغ في التفاهة ، ولكن شيئا في طبيعته أو في تكوينه النفسى والطبقي معا يهبط روحه ، وتثقل عليها أيضا زوجته الشكاء البكاء أولجا الكسبيغنا التي تشعر بأنها بددت حياتها هذرا في هذه المنطقة الريفية المحدودة - فهي تعيش في المنطقة وليست من المصطافين المؤقتين - الأفق والامكانيات . ترعى الاطفال ، وتهيء حياة هادئة لزوج غارق في عيادة الفقراء التي لا تعود عليه بدخل وفير ، لا يوفر لها رغد العيش ولا هو يهيم مشاعرها أو صبوات روحها التفاتا . ولكنها تدرك أيضا ادركت هذه الحقيقة متأخرا وبعد فوات الأوان . فتنخرط في نوبات من البكاء أو الاكتئاب أو أحلام اليقظة بالسفر في العالم وبداية حياة جديدة . وهناك أيضا بافيل رويومين أحد البقايا الهشة للطبقة القديمة ، ألفت به طبقته الى الحياة وقد أوشك قاربها على الفرق ، وتركته وحيدا بعد ان لفظت أنفاسها الأخيرة وان لم يفتها ان تخلف له بعض الثروة التي يعيش من ريعها متبطلا خمولا متفطرسا بين أبناء الطبقة الجديدة التي ورثت طبقته والتي لا تعيره أدنى اهتمام . . يحوم حول فارا ويكن لها حبا يائسا صامتا ، ويتصور البعض انه المرشح الملائم لانتاذا كليريا العنوسة ، ولكنه لا يفهم شيئا من شعرها المعقد وأفكارها المشوشة . ولا تحس هي بأنه اهل لها لبلادته وخموله وعجرفته وعدم اهتمامه بالأفكار « العميقة المجنحة » .

وبين الجيران هناك جماعة أخرى من ثلاث شخصيات متميزة عن معظم أفراد أسرة باسوف وجيرانها الدين تعرفنا عليهم الآن . أول هذه الشخصيات الثلاث هى الطبيبة الأرملة الكهله ماريا لفوفنا . . أكثر شخصيات المسرحية نضجا ورجاحة عقل ، وأشداهم التزاما بكل القيم التي تؤمن بها ، ولذلك فهي أكثر شخصيات المسرحية حدة وصراعة وانتقادا لسلوك الآخرين ورغبة في إصلاحهم عبر دستور صغير ولكنه عظيم وصعب معا . . وهو ضرورة أن يكون كل انسان حقيقيا مع نفسه ، يتطلع الى مستقبل أفضل ، وأن تكون حياته نافعة للآخرين . والشخصية الثانية هى ابنتها سونيا . . شابة فى السابعة عشرة من عمرها ، تربت على الصدق والاخلاص والتطلع الى حياة أفضل ،

وهي القيم التي نشأتها عليها والدتها ماريًا لفوفنا التي تكفلت وحدها بعبء تربيته عقب وفاة والدها وهي لما تزل في مطلع الصبا . ولذلك فإنها وقد شبت على الصدق مع النفس والايان بالمستقبل والرغبة في اسعاد الآخرين تتصرف بثقة وانطلاق وامل في المستقبل . وتصارع أمها بحبها للطالب الشاب مكسيم ريمين المليء مثلها بالامل والثقة في المستقبل . وهي تتحرك مع مكسيم على تخوم عالم المصطافين الراكد الآسن دون التورط في الاندماج فيه . وهما بموقعهما هذا يرهسان بالامل في ان الجيل الجديد لايزال بعيدا عن تلوث الجيل القديم ، وأنه يعى ، بصورة من الصور ، قتامة عالم الجيل القديم ويتجنبها . ويؤكدان من خلال انطلاقيهما وصدقهما وتوهج قيمة الحياة في اغوارهما حدة التناقض والمفارقة بينهما وبين بقية المصطافين . ولا غرو ، فان كان معظم المصطافين ينتمون زمنيا أو موقفيا الى الجيل والى المؤسسة التي اطلقت الرصاص على المتظاهرين في يوم الأحد الدامي من يناير ١٩٠٥ ، فان سونيا ومكسيم ينتميان الى جيل الطلبة الثائرين الذين سقط منهم المئات في هذا الأحد الدامي المضرج بالدماء . وهو نفسه الجيل الذي فجر واحدة من اعظم ثورات الشعوب بعد عقد واحد من ذلك التاريخ عام ١٩١٧ .

هذه هي الشخصيات التي نتعرف عليها في الفصل الاول من المسرحية . وهناك قادمان جديدان نسمع عنهما دون ان نراهما . الأول هو الكاتب والقصاص ياكوف شاليوف الذي دعاه باسوف لزيارتهم وتمضية بعض الأيام معهم في مصيفهم هذا . ونعرف حينما نسمع بمجيئه كيف أن فارا ، زوجة باسوف ، المفرمة بالكتب والروايات تكن لهذا الكاتب تقديرا خاصا ، وتنطبع له في خيالها صورة لا تمحى منذ أن زار مدرستهم وهي لما تزل مراهقة في الخامسة أو السادسة عشرة من عمرها ، وحاضر فيها وانطبعت صورته في ذاكرتها وكأنه اله صغير يشع فطنة وحكمة وموهبة . ولذلك فإنها تنتظر قدومه بشغف ، وفي داخلها هاجس يهمس لها بأنه سوف ينقذها من وهاد البلادة والخمول الذي يبهظ روحها . أما القادم الثاني فهو سيمون ديفويتوتشي عم المهندس سوسلوف والذي نعرف أنه قد وصل فعلا ، وأنه عصامي شديد الثراء كبير السن يبحث في هذا المصيف عند قريبه الوحيد ، وبالتالي وريثه الوحيدة ، عن بعض الراحة . ولكن ابن الأخ المهندس ضائق بعمقه العجوز دون أن نعرف لذلك الضيق سببا ظاهرا ، ربما لأنه يستبطنه رجيله ، أو لأنه غير واثق من أنه سيعترك له كل ثروته الطائلة ، أو لأنه

يجس بتلك الهوة التى تفصل بين أفكاره الكسيحة وواقعه البليد ،
وبين الحياة الخصيبة من العمل الدؤوب التى عاشها هذا العم حتى
أصبح مليونيرا .

وينتهى الفصل الأول بعد أن تعرفنا على كل شخصيات المسرحية
الرئيسية ، وبدأت خيوط الموقف المسرحى فى التشابك مشيرة الكثير
من التوقعات . فنحن نتوقع شيئا مبهما بين فارا وكاتبها الذى تنتظر
قدومه بشغف . وبين الطبيب دوداكوف وزوجته بعد أن توتر الموقف
بينهما للحظة ، وبين ماريا لفوفنا وفلاس الذى يقول لها عندما
تطلبه بأن يخلع قناع المهرج عن نفسه . وأن يكشف عن حقيقته التواقة
الى الحقيقة والحياة « هؤلاء سحب من الباشومين ، فكيف تريدنيى
أن اعاملهم بجدية .. اننى ضائق .. ضائق بنفسى وبالأخرين » ..
ونتوقع أن نعرف أكثر عن كيليريا بعد أن ينتهى الفصل بقصيدة مريكة
لها عن الجبال والصمت والحياة والنمو والموت والمعاناة والرجال .
ونتوقع أن تفك ألغاز هذه العلاقة الغريبة بين المهندس سوسلوف
وزوجته . وما أن يجيء الفصل الثانى الذى يدور فى شرفة بيت
الاصطياف ، واثناء رحلة فى الغابة بعد أسابيع قليلة من الفصل
الأول - حتى يشبع الكثير من هذه التوقعات ، ولكنه يشير مجموعة أخرى
من الحدوس والمواقف .

فها هى فارا تلتقى بكاتبها المنتظر ، ولكنها تفتش فيه عن معبود
المراهقة القديم دونما جدوى . خامل الروح هو ، لاهمة له ولا اشباع ،
لا يختلف كثيرا عن بقية المصطافين فقد تزوج مرتين انتهتا بالفشل
والطلاق . وكما انصرفت عنه كل من زوجتيه السابقتين ، ينصرف عنه
الآن جمهوره القديم هو الآخر . ويسمع عن جمهور جديد ، ولكنه
لا يعرف أين يلتقى بهذا الجمهور ، ولا بأى لغة يمكنه أن يخاطبه . لديه
وهم بأنه لا يزال كاتباً هاما . وأنه حصيف الآراء ثاقب الفكر ، وبأن
العيب ليس فيه وإنما فى هذا الجمهور الجديد الذى ظهر فجأة ،
وفى ذلك الجمهور القديم الذى اختفى وأدار له ظهره . وهو فى حيرته
هذه قد وجد نفسه عاجزا عن الكتابة أو - كما يقول هو - عن العثور
على موضوع جدير بالمعالجة . هذا هو الكاتب الذى خطف روح فارا
فى سنوات المراهقة وكان له فعل السحر فى دفعها نحو مزيد من القراءة
والمعرفة . ولكن يبدو أن هذه القراءة والمعرفة قد وضعت فارا فى
مصاف القارئ الجديد أو القارئ القديم الذى أدار ظهره فكريا وموقفيا

لياكوف شاليموف الفكر والكتابة وكان لابد أن تدير ظهرها بعد قليل لياكوف الانسان . وبعد أن عرت بلاده الأيام في المصيف والثرثرة وتحويله كطائر هرم حراها خواء روحه ونزعت عنه القناع . وحتى حيرته ازاء عجزه عن الكتابة واحساسه بانصراف القارئ عنه لا تثير العطف ، بل تستدعى الرثاء . لأنها حيرة انانية . . حيرة ذات اخذت مرة أكثر مما تستحق فتوهمت ان ذلك حقها المشروع والمكتسب . ولم تحاول هذه الذات أن تمارس واجب العطاء بل لانتزال ذاتا تدور حول نفسها .

فياكوف لا يعذبه أن لديه فكرة لا يجد لها جمهورا ، أو قضية ايا كانت درجة جدارتها بالاهتمام يريد أن يكتسب لها الانصار وانما يحيره أن الجمهور قد انصرف عنه ، وانه لا يعرف ماذا يريد الجمهور الجديد ولا كيف يثير اهتمامه . . ان حيرة من هذا النوع الأناني الذي يريد الأخذ ولا يفكر في العطاء لا يمكن أن تحظى بتعاطف أحد ، حتى ولو غلفتها أحلام المراهقة ، وحالات الفطرسمة والتبختر بالنفس التي يجيدها ياكوف . ومن هنا تدير فارا ظهرها لياكوف ، وترفض بحزم غزله السقيم لها . بل وتواجهه بحقيقة المفارقة المبررة بين صورته القديمة في خيالها ، وواقعه الجديد وهو يغازلها بطريقة مكشوفة - تراها هي - مقززة فجأة . ليس فقط لأن من تصورته راعي المثل ومنقذ الأرواح الصالة لا يتورع عن المغازلة الفاضحة لزوجة صديقه الذي دعاه للقامة معه . ولأن غزله ، كما تقول له ، لا رقة فيه ولا براءة . ولكن أيضا لأنه عاجز عن رؤية المفارقة بين المثل والاخلاق التي كان يدعو لها في كتاباته وترديه في مغازلة زوجة صديقه ومضيفه بلا أدنى مواربة أم دوران ، فيه فظاظة الاناني الشره الى الأخذ دون أن يفكر في العطاء . وهكذا يدمر شاليموف الواقع الصورة القديمة لشاليموف الوهم ، أو للكاتب كما تصوره فارا وكما تطلعت ملامح صورته في أغوارها .

وها هي توقعاتنا عن ماريا لفوفنا وفلاس تتحقق هي الأخرى بصورة ما في الفصل الثاني من المسرحية فحديثه الجدي معها ، ومصارحته لها بمطامحه وشهوته العارمة لحياة أفضل يعمق من غربته عن المحيطين به بحياتهم الباغوضية التافهة . ويشده أكثر الى الارتباط بماريا لفوفنا التي تتعد فيها رغبة حقيقية في حياة أفضل ، ويصارحها بأنه يحبها ولكنها ترفض منه الاندفاع في حب كهذا ، فهو شاب بينما هي قد توغلت في سن الكهولة ، وتنبيهه الى هذا الفارق الكبير في السن بينهما ، والى ما يمكن أن يقوله الآخرون عنهما لو استسلما لهذا

الحب . وهو لا يعبر اعتراضاتها التفاتا ، ويواصل بثها حبه ، وينقض كل حججها ، لكن ماريا عنيدة لا تريد منه التضحية بشبابه من أجل سنوات قلائل ، وبعد أن تغلح ماريا ليفوفنا في صرف فلاس تأتي فارا فتطلب منها ليفوفنا أن تساعدتها في صرف فلاس من هذه المشاعر ، وعندما تسالها فارا ، هل تشعرين بالأسف من أجله ، فتجيب ماريا بأنها تشعر بالأسف من أجل نفسها ، لأنها هي الأخرى تحبه . . تحبه كما تحب البتة التي أوشك على الدبول الرى واليناعة . فقد كرس حياتها بعد أن مات عنها زوجها في مقتل العمر لتربية ابنتها ، وضحت بكل شيء حتى نشأت سونيا التنشئة التي تبغيها . وها هي سونيا توشك أن تتزوج بعد عام أو نحو عام وتنصرف عنها . وتلح عليها فارا أن تتقبل حبه ما دامت هي الأخرى تحبه هكذا ، وإن حبا متوقدا كهذا كفيلا بأن يجهز على فارق العمر بينها وبين سلاف . لكن ماريا برغم شرامها بسلاف لا تريد له أن يرتبط بها لأنه قد يندم بعد سنوات على هذا الارتباط ، سنوات قليلة قد يسعد فيها معها لكنها لن تلبث أن تشيخ وتتركه وهو لا يزال في شرح الشباب . ولأنها وهى الاخلاقية الصارمة لا ترضى أن تحقق سعادتها على حساب شاب في مقتبل العمر دفعت الظروف الخائفة الى التمسك بها لأنها أكثر الشخصيات المحيطة به أصالة ونقاء . ان عليه ان يسافر في العالم وان يلتقى بأناس آخرين عديدين حتى يجد شابة في مثل عمره مليئة برؤى مثل رؤاه ونزوات مثل نزواته، على هذا تتفق ماريا مع فارا وتحاول كل منهما فيما بعد على حده أن تقنع فلاس بأن خلاصه في الابتعاد عن هذا المناخ الأسنى .

مشهد الاعتراف الطويل بين ماريا لفوفنا وفلاس يشهده من بعيد شخصان . يشهد القسم الأول منه حيث فلاس يبت ماريا عواطفه سيرجى باسوف ، وعندما يخبر زوجته فارا - التي تعرف بحق طبيعة الموقف - بطريقته الهائلة وتفسيراته الفجة للأمور بما رأى وكأنه شهد فاصلا هزليا غريبا ، ترجوه باخلاص الا يفاتح أحدا في هذا الموضوع وان يكف لفترة عن الحديث فيه وسوف تشرح له المسألة فيما بعد . ولكن انى له أن يفعل هذا وقد عثر على موضوع مثير في هذا المناخ الراكد الذى لا يحدث فيه شيء مثير للالتفات . فما بالك اذا كان هذا الموضوع المثير حول ماريا لفوفنا التي يكتوى الجميع بتعليقاتها الحادة وانتقاداتها المرة الساخرة . انها فرصتهم جميعا للتشفي في هذا الضمير المتحرك الذى أوسعهم تأنيبا . ومن هنا فانه لا يعبا برجاء زوجته له بأن يتكتم ما رأى . ويظل ينقل القصة بتفسيراته الخاصة وطريقته

الهائلة الى كل شخص وكأنه يسر له أمرا مثيرا للضحك والرائع ، وينتقل
القصة لهم جميعا بطريقة تحنقنا عليه وتكشف لنا تهرؤات روحه
أكثر مما تثير فينا الدهشة للوقائع الغريبة التي تحكيها .

أما القسم الثانى من مشهد الاعتراف وهو حديث ماريا مع فارا
بعد انصراف فلاس فتشده سونيا ابنة ماريا دون أن تحس أى من
ماريا أو فارا بأنها قد سمعت الجزء الهام من الحديث والذي تعترف
فيه أمها بأنها تحب فلاس بالفعل ولكنها مصممة على نزع هذه الفكرة
من عقله ، وعلى ألا تحقق سعادتها فى الأيام الباقيات على حساب هذا
الشاب الملىء بالحياة التوافق الى التحقيق والنقاء . وقرب نهاية الفصل
الثانى وعندما تختلى سونيا بأمرها فى واحد من اعرق وابدع مشاهد
المسرحية - كما يقول مارتن اسلن - « فحتى بمعايير المسرح الطبيعى
فان هذا المشهد كان لا بد ان يولد فى نفس الابنة شيئا من التقزز
والاشمئزاز ، لكن جوركى بمهارة يجعل الابنة تناشد أمها ان تستسلم
لحبها - ها هو الجيل الجديد المستنير يمنح آباءه شيئا من الحرية
الجنسية ، هذه لمسة لاتزال تنبض بالثورية حتى بعد سبعين عاما من
كتابة جوركى لمسرحيته » (١) . . فى هذا المشهد تأخذ سونيا رأس
أمها المرهقة فى حجرها وتهدهدها فى واحدة من مشاهد تبادل المراكز ،
فها هى سونيا تلعب دور الأم التى تهدهد طفلتها فى حجرها ، وتصارحها
بأنها سوف تتزوج مكسيم بعد عام ومن الممكن ان يعيشوا هم الأربعة
جميعا تحت سقف واحد حياة هادئة سعيدة ، ولكن الأم تصر على انه
سوف يكون هناك ثلاثة فقط هى وابنتها وزوج ابنتها مكسيم ، وان
الحياة ستكون أهذا وأسعد بهذه الصورة .

فى هذا الفصل أيضا يتطور الموقف بين سوسلوف وزوجته يوليا
من ناحية ، وعمه سيمون من ناحية أخرى . . فها نحن نتيقن من أن
زوجته تخونه مع زاميسلوف بصورة توشك أن تكون علنية تماما ،
وتريده أن يعرف لأنها تعرف انه حتى لو عرف بوضوح شديد فانه لن
يفعل شيئا ، وسيزداد فى نظرها ضعة وبلادة ، بل انها تكاد فى أحد
المشاهد أن تقول له هذا صراحة . . وهى تؤكد له أن حياته لم يعد
لها معنى ولن يكون لها بعد أى معنى ، وتقول له من الأفضل أن يتركها

تقتله ثم تقتل نفسها وتستريح ، فهي لم تعد تطيق الحياة معه ، ولا هي حتى تحب زاميسلوف الذى تخون زوجها معه ، بدرجة تدفعها الى ترك زوجها والحياة معه وانه كان نوعا من الهرب من الملل والبلادة ، ولكنه هرب لا يهب أى راحة أو علاج . ومن هنا افانها تخرج مسدسا من تحت شالها وتهم بأن تقتل زوجها المرتعد الجبان الذى لا يشور حتى وقد تدهور الموقف الى هذه الدرجة ، لكن دخول بعض الشخصيات الى المشهد يمنعها من تحقيق هدفها . وعلى الناحية الأخرى فإن العم العصامى الذى خبر الحياة وعمرته تجاربها ما يلبث خلال أيام قليلة أن يكتشف حقيقة ابن أخيه ، ويعرف بخبرته الاخلاص له ، بل انه يجد فكرة ماريّا لنوفنسا عن ضرورة أن يترك حصاد عمله الذى جاوزت الستين مليوناً للعمل الاجتماعى ، والا يترك حصاد عمله يضيع بدداً في يد وريث لا يستحقه . فكرة جيدة ، ويصارع سوسلوف بها فيجىء هذا نائراً على ماريّا راغباً في الاطاحة بها .

أما زاميسلوف ، فانه يريد أن يبرهن على جدارته بالانتماء الى هذه الطبقة التى انحسر في زمرتها ، فيعد مسرحية تمثل في حديقة بيت الاسطيفان ولا يشهدا سوى الكاتب ياكوف شاليموف الذى يريدون أن يبرهنوا له على أنهم معنيون مثله بالهموم الثقافية المترفة . وهى ليست داخل المسرحية بالمعنى الحديث للاصطلاح ولكنها نوع من الاسقاط الذى يتيح للكاتب أن يعرى بعض شخصياته وأن يستبق مصائر البعض الآخر خلال المباحث خفيفة هنا وهناك . غير أن أهم ما يؤكد هذا العرض المسرحى الذى يصبح هو الآخر جزءاً من نشاطات المصيفين التافهة لقتل الوقت ، أن هؤلاء ليسوا بأى حال مثقفى هذه البلدة وإنما هم أقوام صيف يمرون عرضاً في حياتها ، أو أنهم كما تصفهم كلمات احدى الشخصيات المسرحية - طيور هرمة حظ كل منها على مقعد في الخريف طيور هرمة تشقشق بالفاظ كبيرة وتواصل خلال حركتها وثرثرتها تعرية أرواحها حتى النخاع .

وما أن يجيء الفصل الثالث من المسرحية حتى تبلغ هذه التعرية ذروتها .. وحتى تبدأ بعدها عملية مواجهة ومكاشفة من طراز رائع ، توضع فيها كل النقط على كل الحروف .. فقد بلغ سبيل الثورات الزبى ، ولم يعد باستطاعة أى من الشخصيات أن تحتل أكثر مما احتملته .. بسورة يتحول معها الفصل الى مجموعة من الثورات والانفجارات التى يدفع فيها المؤلف شخصياته الى ذروة التمرد

أو الحصار أو الانهيار . فما تنفجر في الجميع بعد أن أصبحت عاجزة عن تحمل فظاظة الحياة وهي تسمع بأذنيها اتهامات بذيئة ، برغم تسترهما بأقنعة من الشك والأدب ، بأنها امتنعت بطريقة ما عن انجاب الاطفال حتى لا تتورط في الاندماج الكلى في هذه الحياة . هذا ما تتهمه بها اولجا زوجة الطبيب دودواكوف التي تريد أن تترك زوجها وأولادها وتهرب . والتي تقابل عرض فارا عليها مساعدتها بقدر من الملل الذي تحتاجه في رحلتها تلك . بصراحة جارحة فظة ، ترفض فيها المال وتقول لها انها وقد دبرت ، بصورة ما ، أن تبقى بلا اطفال تمارس عليها نوعا من التعالى الخفى ، وانها تتمنى لو كانت هي في مكانها ، هي التي تعطي ، حتى تمارس الشعور بالازدراء لها . . وخلال هذا الحوار المعقد المتعدد الدلالات يعبر لنا الكاتب ابعادا غامضة في لا شعور الشخصيات تقود حركة بعض تصرفاتها دونما أن تدري . . فربما كان صحيحا أن ثمة دافعا لا شعوريا هو الذى جعل فارا تتجنب التورط في الاندماج الكلى في هذه الحياة . لأنها لم تتيقن في يوم من الأيام أن هذه حياتها أو أن هذا هو مصيرها النهائى ، بل ظل هناك في ركن قضى من اعماقها ذلك النداء الخافت بأن ثمة حياة جديدة في انتظارها ، وأن عليها أن تبدأ بداية جديدة في يوم من الأيام .

وها هو هذا النداء يفلح في انتزاعها بالفعل من هذه المباء الروحية التى شاخت فيها روحها حتى الاختناق . يدفعها الى تلك الثورة التى تقرر فيها أن تترك زوجها - لتكون نورا جديدة كما يقول ايسلن - وترحل مخلصمة البقية الباقية من أيامها من حمأة الركود ، ولكنها فى منولوج طويل - كمنولوج نورا (بطة بيت الدمية) قبيل الرحيل أيضا - تواجه الجميع بحقيقة الوضع الذى يعيشون فيه وتكشف لهم زيف وفراغ هذه الحياة الآسنة التى فيها يعمهون . ولكن ما يميز منولوج فارا عن منولوج نورا هو بعده الاجتماعى الشامل الذى يتناول ، لا حياة زوجين وحدهما ، بل حياة شريحة طبقية كاملة فى المجتمع الروسى ونمط اجتماعى فى الرؤية والسلوك ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنه لا يصبح صوتا للتمرد والاحتجاج الفردى كهوت نورا ، بل يندغم فى جوقة من الأصوات المماثلة التى تعطينه بعدا أكثر عمقا وتوسع من أفق دلالاته الاجتماعية والفكرية . . فهناك ثلاث شخصيات قررت نفس القرار وانطلقت تقريبا من نفس الدوافع . . فلاس الذى قرر أن يرحل بعد اصرار ماريا لفوفنا على أن سبيله الوحيد لخلاص حقيقى هو فى الارتحال بعيدا عن سحب الباعوض تلك وبداية

حياة جديدة ، ومن هنا يقرر الارتحال مع سيمون دفيوتيشي الذى يُنس هو الآخر من ابن أخيه المهندس سوسلوف ، وقرر أن يعود من حيث أتى ، ينفق أمواله فى عمل نافع كما نصحته ماريا لفوفنا - وهذا العمل النافع الذى يعتزم أن ينفق فيه أمواله هو بناء مدارس جديدة . وسوف يعمل معه فلاس وفارا فى انجاز هذه المهمة التى تجعل حياة الثلاثة نافعة لهم وللآخرين .

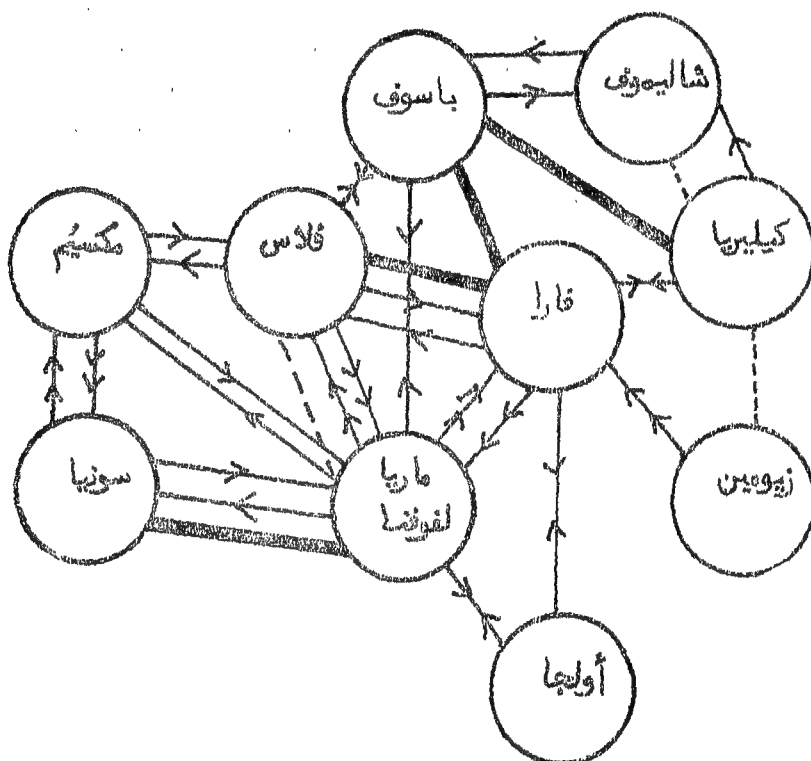
غير أن أهم الأحداث التى فجرت كل سورات الغضب والمكاشفة والرغبة فى الارتحال فى هذا الفصل هو تصدع المصنع الذى كان من المفروض أن يكون المهندس سوسلوف مشرفاً على بنائه ، وقد مات نتيجة انهيار بعض هذا البناء الذى لم يكتمل شخصان من العمال . وحينما يأتى الخبر الصادم والفاجع يسأل العم سيمون ابن أخيه سوسلوف . هل ذهبت الى هذا الموقع وتفقدت سير البناء فيه ، ويكذب بالطبع ويقول نعم لكن زوجته يوليا تصرخ فى وجهه بازدرأ بأنه كاذب وأنه لم يذهب مطلقاً الى هذا الموقع . وتكون هذه هى الشرارة التى يقرر بعدها سيمون الرحيل وتنفجر بقية الشخصيات فى تعرية جارحة وممزقة للذات وللآخرين . فهاتما شخصان عاملان يدفعان حياتهما ثمناً لاهمال وثرثرة هؤلاء المتبطلين . وحدة المفارقة بين شقى الموقف العمل مقابل التبطل ، الموت مقابل الحياة ، وإن كانت هى حياة كالموت ، فى هذا الموقف هى التى تدفع الموقف الى هذه الذروة وهى التى تعرى كلمات باسوف عن ضرورة التطور وليس الثورة وهو يرد حديث فلاس المتحمس للتغيير ، من كل معنى لأنه ليس ثمة سبيل الى التطور مع مثل هذا الوضع ، بل لابد من اكتساح كل المواقفات المغلوطة التى تجعل العمال يموتون فى مواقعهم ، بينما يستمتع هؤلاء الكسالى الفليظو الحس بالحياة .

من خلال هذا التحليل لأحداث المسرحية تظهر لنا الطبيعة التشيكيوفية لهذا العمل المسرحى . فقد أبعد جوركى كل الأحداث الهامة فى حياة شخصياته من خشبة المسرح ، ولكنه مع ذلك تمكن من خلال الثرائى اليومية وعلاقات التشابه والتضاد ، ومثلثات الحب والوهم ، والحوار الشاعرى ذى الدلالات المتعددة ، وذلك الركام من الكلمات والجزئيات وتفاصيل الحياة اليومية المضجرة المألوفة التى تبدو لأول وهلة وكأنها خالية من أى درامية بينما تنبض تحت وقع تناول الفنان الحساس بتوتر درامى وحيوية فنية لا مثيل لها . من خلال

هذا كله تممّن جوركي ان يهب مسرحيته الحركة والتوهيج وان يثير خلال طبقات المعنى المتعددة فيها الكثير من الرؤى والأفكار . انها دون شك مسرحية مكتوبة على الطريقة التشيكوفية . وفيها من خصائص المسرحية التشيكوفية أكثر مما يبدو على السطح . فهناك ذلك الصمت الكئيب الذي يحط كالعقبان الجارحة فوق آخر الكلمات فيلتهما ويوقف الشخصيات عن البوح بأسرارهم أو الصراخ من لسعات الألم التي تنهش أرواحهم ، يكبحهم عن التواصل مع الآخرين الذين يعانون نفس المعنى عن الافصاح . فيتحول الحوار في بعض المواقف الى منولوجات منقطعة ومتقاطعة لا ترد فيها الشخصيات على بعضها ولا تتواصل ، بل تحاول يائسة أن تبوح ببعض ما يبهظ كاهلها دونما أمل في التفاهم ودونما استعداد لفهم الآخرين . . وهذه الوسيلة الفنية تكشف ما في أغوار هذه الشخصيات من عذاب وتناقض معا وتعري بعد الجلود والضحية في كل منها في نفس الوقت .

وهناك من الخصائص التشيكوفية ذلك الاهتمام بمثلثات العلاقات التي تكشف أعماق الشخصيات بصورة لا تقوم بها العلاقات الثنائية . ففي المسرحية عدة مثلثات للعلاقات . . مثلث فارا وزوجها باسوف والكاتب شاليموف . ومثلث شاليموف وفارا والشاعرة كيلريا التي تظل تحوم حول الكاتب وتطارده بمجموعة مؤلفاتها الكاملة حتى تبوح له من وراء قناع القصائد بما فشلت أن تبشها اياه مباشرة ، ولكنه منصرف عنها في محاولة لمطاردة فارا ولكنها ما تلبث ان تفسرجه بانها فقدت كل أمل في الخلاص من خلاله وكل يقين فيه . وهناك مثلث مجهض كالمثلث الأول ، وهو فارا وزوجها باسوف والوريش المتبطل ريومين المولع بها ولكنها لا تحبه فيحاول في نهاية المسرحية ان ينتحر باطلاق رصاصة على كتفه فيشير بذلك السخرية أكثر مما يثير الرثاء . وهناك مثلث الخيانة بين المهندس سوسلوف وزوجته يوليا ومساعد باسوف زاميسلوف . الى جانب هذا يوجد مثلث من نوع خاص تقف في مركزه ماريا لفوفنا ويمثل طرفاه مرة ابنتها سوزنا وحبيبها مكسيم ، ومرة أخرى فلاس وسونيا . غير ان مثلثات العلاقات لدى جوركي ليست في تحديد مثلثات تشيكوف الصارمة في (النورس) مثلا حيث تسير حركة السهم في أضلاع المثلث في اتجاه واحد تقريبا لتشكّل دائرة عيشية يائسة مغلقة على ذاتها - بمعنى أن (أ) يجب أو يتجه بعواطفه صوب (ب) و (ب) يتجه صوب (ج) و (ج) صوب (أ) وهكذا - ولكنها في الواقع مثلثات مندغمة في

دوائر أوسع من العلاقات وخصوصا في الدائرة الأساسية في العمل والتي تقف في منتصفها فارا وتشمل في الواقع عددا كبيرا من شخصيات المسرحية ويتضح مدى ما في هذه الدائرة الواسعة من تشابك وتعقيد اذا ما ترجمت خريطة العلاقات الى صورة بيانية . وكان بودى لو أن في امكانيات دار النشر الطباعية القدرة على نشر مثل هذه الصورة التي تحتاج الى استخدام بعض الألوان لايضاح النوعيات المختلفة من العلاقات . . ولأن شيئا أفضل من لا شيء كما يقولون فان هذا رسم شديد التبسيط لثل هذه الخريطة .



واذا عامنا الدلالات المتعددة للخطوط في هذه الخريطة - حيث الخط الفليظ يمثل علاقة رسمية كعلاقة الزواج أو الدم ، بينما يمثل الخط المتقطع علاقة محببة أو مجهضة ، والخط ذو الأسهم المتعارضة : علاقة تنافر سواء سافرة أو تحتية مبينة ، والخط ذو السهم الواحد علاقة صداقة أو تماثل في اتجاه السهم ، والخط ذو السهمين في اتجاه واحد علاقة حب في اتجاه الاسهم - اتضح لنا مدى تشابك مثلثات

العلاقات في دوائر أوسع تتبادل التأثير والتأثر وتكشف لنا عن أبعاد أخرى في علاقات التماثل والتضاد في شخصيات المسرحية . غير أن هناك بعض السمات التشيكية الأخرى في هذه المسرحية مثل الرغبة في اكتشاف المساوي في الحياة اليومية وبعيدا عن الأحداث الزاعقة أو المفاجآت . وهي رغبة تنطوي على وعى جوركى بأن دوره كفنان يتطلب منه أن يشير في القارئ الرغبة في إعادة اكتشاف حياته على ضوء جديد ، وفي عدم التسليم بأن حياته عادية ومألوفة كحياة الآخرين ، فكثير من هذه الحيات التي تبدو عادية بريئة تنطوي على ما هو مأساوي وفاجع . وهناك أيضا ذلك الولوج بإدارة الحديث والحدث أمام خلفية من الطبيعة الروسية الجميلة ، بغاباتها الصلبة وأراضيها الشاسعة وأنهارها الجارية ، وكأنه نوع من أرهاف حدة المشاهد بالمفارقة بين الطبيعة بصلابتها وجمالها ورسوخها ، والإنسان بهشاشته وقروح روحه وعرضيته .

ومند عنوان المسرحية (المصطافون) أو (زوار الصيف) وجوركى يحاول أن يهدف وعى المشاهد بعرضية هذه الجماعة وهذا الوجود الإنساني الممزق . فالعنوان نفسه يحمل هذه العرضية والموقوتية في كلماته . . انهم مجرد زوار صيف لن يلبشوا ان يرتحلوا . فجوركى مؤمن بصيرورة وتغير الواقع الدائمين . وهو لذلك ولوع بالتركيز على حركة وتغير شخصياته بصورة يستحيل معها أن نجد أى شخصية لم يمسهما التغير خلال هذه الفترة القصيرة التي استغرقتها وقائع المسرحية . صحيح أن هذه الحركة - ككل حركة نحو الوعى - مصحوبة بالألم والتمزق ، لكنها في نفس الوقت - ككل حركة نحو مزيد من الوعى - تستهدف التقدم . وفهم جوركى للتقدم فهم جدلى وثورى لأنه ينهض على أسس صلبة لا ترى التقدم بمنظار وردى زائف تطلع فيه الشمس على أحلام الجميع ، ولكن بمنظار واقعى تطلع فيه شمس التقدم على الجديرين بالحياة ويلفع الظلام أرواح الطفيلين الجديرين بالنسيان . ومن هنا كان التأكيد على العرضية في الموقف بأكمله تأكيدا على مقولة الحركة في التاريخ وفي الزمن ، بكل ما تعنيه مثل هذه الحركة من استنقاذ وتضحية .

فقد أدت الحركة في المسرحية الى استنقاذ فريق من الشخصيات والى التضحية بفريق آخر من الميئوس من خلاصهم . وهنا يجيء أيضا دور علاقات التشابه والتضاد بين شخصيات المسرحية والتي يمكن

استخلاص بعضها من الرسم البياني السابق غير أن هنالك علاقات أخرى لم تظهر في هذا الرسم ، لأن كشف كل العلاقات المختلفة بين الشخصيات يحتاج الى مجموعة من الرسوم لا الى رسم واحد . . لكنى أريد أن أجهل في النهاية وجود فريقين أساسيين . أولهما يضم فارا وفلاس وماريا لفوفنا ومكسيم وسونيا والعم سيمون والطبيب دوداكوف ، وثانيهما يضم باسوف وزاميسلوف وسوسسلوف ويوليا وشاليموف وكيليريا وريومين . هذان الفريقان متعارضان بشكل أساسي ، وأفراد كل فريق ليسوا على نفس الدرجة من التشابه ، وكلما تدنى نصيب الفرد في أى فريق من صفات فريقه الأساسية كلما اقترب من مواقع الفريق الآخر . وهذا هو ما يعطى الشخصيات نوعاً من الفنى وما يؤكد جدلية العلاقات داخل العمل المسرحى . وهذا الفنى وتلك الطبيعة الجدلية لكل من الشخصية والموقف هى التى وهبت المسرحية قدرتها على تخطى اللحظة الآنية التى كتبت فيها واجتياز سبعين عاماً من الزمان لتشير اليوم الكثير من الرؤى والايحاءات الانسانية المعاصرة .

اكتوبر ١٩٧٤

لندن

موسم المسرح العالمى : مسرح الطقوس ومسرح الثورة

كان للانجليز فى سالف الأزمان امبراطورية لا تغيب عنها الشمس فضاعت . وكان لهم فى العالم صوت مسموع ففخت . وكانت زعامة العالم قد انعقدت لهم فآلت الآن الى غيرهم . وكان لهم اقتصاد قوى هبت عليه رياح الأزمة الاقتصادية فضعضعته . وكانت مدينتهم قبلة العالم فأفل نجمها أو أوشك . لم يبق للنندن من عز الأيام الغابرة سوى اهتمام أصيل بالثقافة ، ومسرح عتيق هو كعبة انجلترا التى يحج اليها عشاق الفن المسرحى من كل أنحاء العالم . . تفتح أبوابها كل ليلة لأكثر من ربع مليون مشاهد . ولا تكتفى بعروض المسرح الانجليزى التى تقدم للمشاهد كل تنوعات الفن المسرحى من أحدث الانجازات وأكثر التجارب شططا الى أصل العروض القديمة وأكثرها تقليدية . ولكنها أيضا تحرص على أن تستجلب له أرقى ما فى جعبة المسرح العالمى من عروض . فمع ربيع كل عام تقيم فرقة شكسبير الملكية ، وهى واحدة من أعرق فرق المسرح الانجليزى وأضخمها ، موسما للمسرح العالمى . تجلب فيه مجموعة من الفرق العالمية الجادة ذات المستوى الفنى الرفيع تستضيفها على خشبة مسرحها اللندنى العريق « الأولد ويتش » وتكتفى هى بدور المضيف والمنظم والمترجم الفورى . لأن كل فرقة تقدم عرضها بلغتها الأصلية ، ويحصل المشاهد وهو داخل على عصا اليكترونية صغيرة - فى طول المسطرة العادية وعرضها - يقربها من أذنه فتفك له - بقدرة الاليكترون وجبروته - كل الغاز وطلاسم اللغة الأجنبية التى يدور بها العرض امامه .

وفي موسم المسرح العالمى هذا العام استضافت فرقة شكسبير الملكية أربع فرق عالمية من بولندا وأوغندا وإيطاليا والسويد ، قدم بعضها مسرحية جديدة وقدم البعض الآخر مسرحيتين . ولكن العروض كلها اتسمت بدرجة عالية من الجدية والاحتراف بروح الفن وقيمه . كل عرض يتناول هذه القيم من وجهة نظر ومن زاوية متفردة ، فكانت النتيجة هى إثارة مجموعة من القضايا على صعيد الفن والمحتوى . . . وكانت القضية التى أثارتها هذه العروض بشدة على صعيد الفن هى وثافة العلاقة بين المسرح والطقوس الدينية التى ولد المسرح فى بوتقتها منذ البداية أما على صعيد المضمون فقد كانت الفكرة الأساسية التى دارت حولها أكثر العروض هى فكرة الثورة بأبعادها المتعددة باعتبارها خلاصا وتجاوزا وميلادا جديدا . . . وقد يبدو أن القضيتين قديمتان ، أثرتا من قبل مرارا ولكن الجديد هنا كان طرحهما كقضيتين متفاعلتين ومتداخلتين ، بصورة تحول معها الطقس الدينى الى عرس ثورى واندغمت بها الثورة فى طقوس الشعب ومراسيمه المتغلغلة فى الضمير الشعبى والمتشابكة بحياة الجماهير اليومية .

١ - أمسية الاسلاف وطقوس الثورة :

وقد بلغ هذا العناق بين مسرح الطقوس ومسرح الثورة ذروته فى العرض العظيم الذى قدمته الفرقة البولندية لمسرحية (أمسية الاسلاف) لكاتب بولندا الكبير آدم ميكيفيتش (١٧٩٨ - ١٨٥٥) فى قلب كاتدرائية لندنية عتيقة هى كاتدرائية ثون ورك . والفرقة البولندية التى قدمت هذا العرض هى فرقة كراكوف المسرحية ، وهى الفرقة الثانية فى بولندا عراقا وضخامة - بعد فرقة المسرح القومى البولندى فى وارسو . فقد أسست عام ١٧٨١ فى كراكوف ولا تزال تعمل بها حتى الآن بمفهوم مسرحى يستهدف جمع المنتجين والمصممين والموسيقيين والممثلين المسرحيين فى فريق واحد يشتمل على أفراد من أجيال مختلفة ورؤى مختلفة وربما مفهوم مختلف للعمل المسرحى أيضا ، ويعمل هؤلاء جميعا معا ، تتفاعل رؤاهم وأفكارهم المختلفة . يمنح المخضرمون أفكار الشباب الخبرة والتجربة ، ويخلص جموع الشباب أفكار الكهول من التكرار والركود . ومن بوتقة الصراع الدائم بين أفكار ورؤى وأجيال مختلفة بل ومتعارضة أحيانا تولد حيوية الفرقة ويتواصل تجدها . وتكون النتيجة عملا مسرحيا فيه كل حيوية الشباب وخبرة الأجيال السابقة وأصالة تقاليد مسرحية تعود الى أواخر القرن الثامن عشر وتستمر فى التدفق حتى اليوم .

وقد كانت إفاعلية هذا الأسلوب المسرحى جلية فى العرض الذى قدمته الفرقة لبعض أجزاء من مسرحية آدم ميكيفيتش الملحمية الطويلة (أمسية الأسلاف) من اخراج كونراد سفيناريسكى . ولم يكن ممكنا تقديم هذه الملحمة الشعرية الدرامية على خشبة المسرح كاملة لأن عرضها كامله بفصولها الأربعة الطويلة يحتاج الى أكثر من تسع ساعات . وطبيعة هذه الملحمة تساعد على اجتزاء بعض مشاهدنا وتقديمها مستقلة ، ليس فقط لاستقلال المشاهد النسبى ولا للطاقة الشعرية والدرامية الكبيرة التى يتمتع بها كل مشهد ، ولكن أيضا لأن ميكيفيتش لم يكتب هذا العمل دفعة واحدة ولا حتى بالترتيب . فقد كتب الجزءين الثانى والرابع منه عام ١٨٢٣ ثم كتب الجزء الثالث أثناء سجنه فى سيبيريا عقب فشل ثورة ١٨٣٠ ونشره فى باريس عام ١٨٣٢ بعد نفيه إليها ، أما الجزء الأول فلم يقيض للمؤلف اكماله ونشر ما كتبه منه بعد موته . غير أن كل المصادر تجمع على أن هذا العمل الناقص لا يزال حتى الآن أهم عمل فى تاريخ المسرح الشعرى البولندى . وقد ظل هذا العمل الدرامى الكبير مهملا أو شبه مهمل حتى اكتشافه الشاعر والكاتب المسرحى سنانسلاف فيسبنيانسكى (١٨٦٩ - ١٩٠٧) وقدمه لأول مرة على خشبة مسرح كاراكوف عام ١٩٠١ ومنذ ذلك التاريخ ومجزئات من هذا العمل الكبير أو محاولات لتقديمه كاملا تظهر على خشبة المسرح البولندى كل حين .

وتنطلق محاولة سفيناريسكى من رفض الاجتزاء أو التلخيص فى هذا العمل الكبير ، والاكتفاء بتقديم مشاهد كاملة منه بينها خط وتضمها وحدة عضوية . وقد اختار المشاهد التى تختلط فيها طقوس تذاكر أرواح الأسلاف الموتى فى أمسية عيد القديسين بدوامه الأحداث الثورية فى بولندا . . وكان من الصعب تقديم هذه الأجزاء فوق خشبة مسرح تقليدى ، ليس فقط لاتساع الرؤية المسرحية التى تحتاج الى خشبة طولها أكثر من أربعين مترا ، ولكن أيضا لأن المسرحية ترتد بالنص المسرحى أو بالأحرى بالعرض المسرحى الى مرحلة الطقوس والمراسيم الدينية ، حيث يتحول الجمهور المشاهد الى عنصر مشارك فى طقس دينى مسرحى فى ظاهره ولكنه ثورى ابداعى فى جوهره .

ومن اللحظة الأولى تتم عناصر هذه العملية الدرامية الطقوسية ، فليس هناك شباك للتذاكر ، ولكن بائعة التذاكر تقف فى مدخل الكنيسة وقد ارتدت ملابس كنسية سوداء تناولك التذكرة وتلقى النقود وكأنها

تقوم بمراسيم التناول المقدس ، ومن يقدم لك البرنامج المطبوع للمسرحية أو يقودك الى مقعدك .. ان كان ثمة مقاعد أصلا .. يرتدى هو الآخر ملابس قسيس أو شماس وبدلا من المسرح ها نحن في صحن كاتدرائية قديمة مهولة البناء واسعة مليئة بالزخارف والتهاويل . تأخذ قاعتها الرئيسية شكل صليب ضخيم يدور الحدث في جزئيه الرئيسيين . يبدأ من سرّة الكنيسة ثم ينحدر الى القسم المستطيل من الصليب حيث نصبت خشبة يزيد طولها على أربعين مترا وتأخذ شكل حرف T يصطف حولها المشاهدون من كل ناحية . على المشاهد أن يتحرك من مكان الى آخر ليتابع استمرار الحدث . يلهث وراء ممثلين مرنى الجسم بهلوانى الحركة مقتدرين على التعبير باقتصاد وحنكة .. انه مسرح يعتمد أساسا على الممثل والمساحات الممتدة الشاسعة . والممثل من فرط أهميته في عمل من هذا الطراز لا يمثل .. بل هو جزء من طقس مسرحى يستقطب المشاهد ولكنه لا يستهويه ، يجسد أمامه الحدث ولكنه يؤكد له أن هذا الحدث لا يمكن أن يتكامل بدونه .. فقد جاء هو كما جاء معظم المشاهدين للمشاركة في طقس .. يبدأ على صورة طقس تذاكر الأرواح في ليلة عيد القديسين .. شئ أشبه بليلة الرحمة والخروج الى المقابر عشية الأعياد .. ومن خلال هذا الطقس يتم التزاوج بين حالة بولندا السياسية قبيل انفجار الثورة وعملية استحضر أرواح الموتى بطقوسها التقليدية المتوارثة والمتغلغلة في الضمير الشعبى البولندى .

فالأرواح التى تستجيب لطقوس تذاكر الموتى ، وتنبثق خارجة من طوايا الظلمة المعششة في أهباء الكنيسة ، أرواح في حالة حرجة كحالة بولندا نفسها قبل الثورة . أرواح أطفال لم يعرفوا سعادة أو شقاء تفزع في صورة حمامات أعضتها الظلمة فتتخبط في ساحة الكنيسة . أو أرواح محبطة اشتتت الحب والمتعة ولكنها لم تجدهما .. لا هى حازتها فاستحقت نيران الجحيم ، ولا هى عزفت عنها وأعرضت عن خيالاتها المغوية فنعمت بالفردوس . ولكنها ظلت تكتوى بنيران الأعراف، الفاصلة بين الفردوس والجحيم .. بين القديسين والخطائين .. هذا هو نوع الأرواح التى تستحضر وتستجيب لجمهور كنسى هو خليط من الفلاحين البولنديين الفقراء والشحاذين وطلاب الصدقات .. أبرز هذه الأرواح هى روح صوفيا ، فتاة في ملابس ملائكية بيضاء ووجه شاحب ، تتلوى شهوة واشتياقا الى الحياة .

وجوستاف الروح المحبطة التى ستتحوّل الى متمردة ثم نائرة في مشاهد المسرحية القادمة .

وبعد أن كانت الأرواح تتحرك في مستوى مرتفع معلق بين السماء والأرض محاط باضاءات خاصة . . ها هي تنزل الى الأرض لتشارك مع جمهور الفلاحين وطلاب الصدقات ومع الجمهور المشاهد في طقس مسرحى كبير ترتد فيه أحداث الماضى الى الحياة وتندفم في أحداث الحاضر . . حيث تتشابك المتناقضات في نسيج واحد . . حدث متوتر تتصاعد فيه الأحداث نحو ذرى الثورة والانفجار الوشيك وصراع رهيب بين قوى الثورة وقوى الاحباط والقهر السياسى والدينى حرس القصر وكهان الكنيسة . ولا مبالاة تبلغ ذروتها الرمزية والواقعية في صورة نماذج من الفقراء المطحونين السادرين في اللامبالاة والمتجمعين عند قمة الحرف T من خشبة العرض المسرحى . . رجل ينام على فخذ زوجته ويفط بصوت مرتفع الشخير . . آخر ممزق الاسمال يحمل طبقا صفيرا على ركبته يخرج من جيوب سراويله الريفية البالية بيضة مسلوقة يقشرها ويأكلها ثم يعقبها بأخرى وهكذا في رتابة وهذوء . . وكأن ما يدور من صراع على بعد خطوة منه لا يهمه ، مع انه في الواقع يتناول جذر حياته . وسوف يضيع بعض هؤلاء اللامبالين في احدى مراحل الصراع القادمة ضحية سلبيتهم القائلة .

ويتطور الحدث ، فها هي الأرواح المحبطة مع روح سجين بل تتحوّل الى ، أو بالأحرى تتقمص شخصيات ثورية في عملية تناسخ تمنح الصراع بعدا تاريخيا ، وتتجمع هذه الأرواح وتتعهد بأن تحمل على عاتقها قضية خلاص الأمة من عسف القيصر . تتجمع هذه الشخصيات فلم تعد الآن ارواحا بل أن الروح جوستاف يتحوّل الى البطل كونراد . وتتردد أصدااء نقاشات هؤلاء الثوار في المشهد الثانى في السجن . . حيث نجد جماعة من المسجونين السياسيين يناقشون مصير الأمة ويرى أحدهم وهو صورة أخرى من كونراد أن زملاءهم من الشبان المسجونين الذين دخلوا الى سيبيريا هم مسيح جديد يفدى كل خطايا اللامبالين والسليبين . وفي داخل هذه الزنزانة وفي مشهد طقوسى يتحوّل الموقف الى حلم حيث شبيه كونراد/جوستاف يتحوّل الى ملاك يصارع غرابا . . وفي لحظة من النشوة والرغبة في قهر كل صنوف الضعف البشرى يقرر ذلك البطل المتعدد الأبعاد جوستاف - كونراد - السجين إعلان ثورته ورؤاه على كل شيء . . وتتنوع ردود الفعل ،

فها هو القسيس يتصورها روحا شريرة ويريد طردها بواسطة طقوس طرد الأرواح الشريرة ، لكن الكنيسة منذ توحدت مع القيصر خالق الاحباط الجمعى ومهندس القهر لم يعد يظهر فى ساحتها الملائكة ، بل الشياطين وزبانية القيصر وحرسه السرى وأجهزة القمع والتعذيب .

ويتخلق صراع من طراز فريد داخل صفوف الكنيسة التى ينضم بعض رجالها الى صف الثورة .. وتحول الخشبة الكبيرة فى مستوى من مستويات العمل الدرامى الى صليب كبير تصلب عليه بولندا كلها ولكنها تولد من فوق خشبته القاسية ولادة جديدة ، تخرج فيها من شرقة النار وجحيم سجون سيبيريا أكثر صلابة وأقوى أملا فى المستقبل .

هذه الأحداث الأساسية لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن الأسلوب المسرحى الذى قدمت فيه .. فأسلوب الطقوس الدرامى هو نفسه محتوى قبل أن يكون قالباً ، ورؤية مسرحية وفلسفية قبل أن تكون مجرد عمل درامى تاريخى .. تلعب فيه الاضاءة دوراً هاماً .. ويعتمد على الأقنعة البشرية الحية بمعنى تحويل الوجه البشرى نفسه بواسطة الاصباغ وإضافة الأجنحة أو القرون وإرتداء ملابس أقرب الى ملابس راقصى البالية مرونة وإتاحة للحركة .. الخ .. الى قناع حتى يموج بالقدرة على التعبير ، حيث يتوحد القناع بمقدرة الممثل على استخدام وجهه فى كيان واحد .. ويعتمد الى خلق حس مستمر بالديمومة والرهبة والأبدية والجدة معا .. وقد لجأت المسرحية الى جانب كل هذه الطقوس العديدة الى تأكيد وإثراء هذا الحس من خلال استخدامها لأرواح الاطفال التى تطل من عل فى نهاية بعض المشاهد التى يبلغ فيها التوتر ذروته لتشهد الصراع أو لتشارك بترديدها لبعض الأناشيد بترتيل ملائكى هادىء فى كسر حدة توتر المشهد .. وكان ظهورها المستمر يعطى المشهد بعداً تاريخياً ، يوحى بأن الماضى يرقب الحاضر - فهذه هى الأرواح الطفلة التى ظهرت فى بداية طقس تذاكر الأسلاف الموتى . ويؤكد أيضاً أن التاريخ ليس الا ملحمة متتابعة الحركات متكاملة الفصول ، وأن أطفال المستقبل سيولدون من رحم هذه الصراعات المتوترة .

ويستلزم مسرح الطقوس فى نفس الوقت مقدرة هائلة من الممثل على استخدام كل جزء فى جسمه للتعبير عن جزئيات المشهد وللاندماج

في مراسيم طقوسه . لا يكفى التعبير بعضلات الوجه وإيماءات الرأس وتلويحات الأيدي . وإنما الممثل كله يتحول الى طاقة حضور مسرحى هائلة مليئة بالحيوية والحركة تخاله يقطع الخشبة التى يزيد طولها على الأربعين مترا فى قفزة واحدة وكأنه ساحر أو بهلوان . . هو فى كل مكان من هذه الخشبة الرهيبة فى نفس الوقت .

٢ - ليلة نوفمبر . . وصناعة الثورة :

إذا كانت (أمسية الأسلاف) قد صاغت من خلال طقوس تذاكر الأسلاف واستنزال الرحمات على أرواح الموتى ، وانطلاق الامنيات والرغبات الحبسية من الصدور ، ارهاصات العاصفة الثورية الوشيكة القدوم ، وغيان البركان الشعبى البولندى ضد الحكم القيصرى الروسى عام ١٨٣٠ . فان مسرحية (ليلة نوفمبر) للكاتب والشاعر البولندى ستانسلاف فيسبانييسكى والتى أخرجها أندريه فاجدا على خشبة مسرح الأولدويتش قد قدمت كما يقول عنوانها أحداث ليلة الثورة نفسها فى نوفمبر عام ١٨٣٠ . وقد اعتمد العرض هنا أيضا أسلوب المشاهد والايقاع السريع والممثل المرن المقتدر على التعبير والحركة . . ولكنه قدم لنا أسلوبا مسرحيا مغايرا ، استبدل بطقوس استحضار الموتى طقسا وثنيا تستهل به المسرحية بالصلاة للآلهة الاغريقية القديمة أثينا ان تستدعى اله النصر . . فهذه الليلة هى ليلة الثورة . . ليلة ٢٩ نوفمبر عام ١٨٣٠ . وتبدأ جماعات الثورة فى الانطلاق .

على الجانب الآخر وفى قصر الدوق الكبير قسطنطين شقيق القيصر الروسى نقولا الأول ووكيله فى حكم بولندا فى هذا الوقت يدور نقاش من نوع آخر . . فبدلا من صلوات الإبتهاال بالنصر والاستعداد للثورة تدور أحاديث التآمر ووساوس الخوف . . فزوجة الدوق جوانا بولندية تتوق الى تحرير بلدها والخلّاص من سطوة القيصر الروسى عليها . لذلك فانها شديدة التعاطف مع الثورة . لا يدور بخلدها ان زوجها الدوق يريد أن يمتطى سهوة جياد الثورة ويلوى أعنتها لحسابه ، فهى لا تتصور انه يمكن أن يساند ثورة ضد أخيه ، ولكن الدوق يطرح عليها بحرارة وانفعال توقه الى أن تنجح الثورة ويصبح ملكا على بولندا بدلا من كونه مجرد نائب للقيصر بها . وتظن جوانا

ان حديث الدوق عن المملكة البولندية ليس الا سخرية من مشاعرها الوطنية .

في الشارع تتصاعد موجات القلق الشعبي ، وتأتى جواسيس الدوق بأخبار السخط الجماهيرى ، وتتجسس الهواء المشحون بالثورة والغليان . . وعلى الجانب الآخر لا يزال الثوار ينتظرون ساعة الصفر وإشارة البدء حتى يقتحموا قصر الدوق الكبير ويقبضوا عليه . وتأتى الساعة ، ويقتحم الثوار القصر ويقتلون الحرس ولكن جونا وقد خدعتها لعبة الدوق تقرر اخفائه في حجرتها ولا تسلمه للثوار ، وان كانت تقوم في نفس المشهد بمساعدة الثوار وتهريبهم من القصر حينما يتأزم الموقف ويوشك بعض الحرس ان يقبضوا عليهم .

بينما يدور هذا الموقف المتدلبب في القصر تتم في الشارع الذى اندلعت فيه المعارك لعبة من نوع جديد . . فها هو الجنرال الذى انضم الى جانب الثوار ، ليس عن ايمان بالثورة وانما لأن ورق اللعب أنبأه بأن الثورة ستنتصر ، يقرر حينما يستعر القتال ان ينضم الى جناح الدوق ويأمر الثوار بالتوقف عن القتال . وتميل كفة الميزان الى جانب القصر ، وتتوقف الآلهة الاغريقية عن القتال ، وتتصاعد النبوءة ، انه من الدم سوف تولد حياة جديدة . وتمدد على المسرح جثة اثينا وجثث اله النصر ويأتى عابر الأعراف تشارون يحمل جثتهما عبر نهر ستايكس . ويرحل الدوق الكبير وتظل جونا نصف واعية نصف مخبولة ، ويسبب الدوق قبل رحيله الجنرال الذى وقف الى جانبه ضد الثورة ، ويبقى مغنى الثورة في النهاية ليغنى - والمسرحية كلهما مسرحية شعرية - أغنية شجيرة عن أشجار الربيع التى ستحمل براعم جديدة ، وعن أوراق نوفمبر المتساقطة التى ستذروها الرياح . . أغنية حزينة حزينة ولكن في عمق أعماق الحزن منها ثمة بصيص من أمل .

هذه هى الخطوط العريضة لمسرحية (ليلة نوفمبر) ولكن المسرحية في الواقع هى ما وراء هذه الخطوط العريضة ، وما تحاول صورها الشعرية الحية ونبضها الدرامى المتوتر ان تقوله . حيث تستخلص من أحداث التاريخ جوهر الثورة وتحوله الى نبوءة ورؤيا في عالم يضيء بالحروب وقضايا الاضطهاد . . تكنس فيه رياح الثورة المقدسة كل الجواسيس والمستسلمين والانهبامين وأعوان الثورة المضادة . فالثورة كنار مقدسة تحرق في طريقها كل هذا ولا يوهن شعلتها شيء مثل

التردد والمساومة واللجوء الى الحلول الوسط . فحتى الآلهة القديمة في الميثولوجيا الافريقية تبارك جوهر الثورة وتموت في صفوفها . . وهذه واحدة من انجازات فيسبيانييسكى حيث دمج الميثولوجيا الكلاسيكية في نسيج الحدث التاريخي وأدخلها في قلب الثقافة البولندية والضمير الشعبى البولندى بشكل عام .

وجوهر الثورة وقضاياها الفلسفية هي المحور الأساسى في هذا العمل المسرحى وليس بأى حال من الأحوال تفاصيل انتفاضة نوفمبر المحبطة . ومن هنا فان العرض بمشاهده المتلاحقة واسلوبه الملحمى في التناول والتمثيل يهدف الى عرض هذه الانتفاضة البولندية على المشاهد بالطريقة التى تثير في وجدانه وعقله قضية الثورة بكل أبعادها وقضاياها المختلفة . فالمشهد يقدم جرئية في حدث تاريخى ويصوغ في نفس الوقت بعدا من أبعاد هذه القضية الانسانية والفلسفية الشاملة . . قضية الثورة .

٣ - المحارب الأحمر . . وطقوس الاختيار والتمرد :

إذا كانت الفرقة البولندية قد استخدمت الطقوس لإبراز أبعاد جديدة في فكرتى الاحباط والثورة . فان الفرقة الأوغندية قدمت مسرحا طقوسيا كاملا . طقوس القبائل الافريقية هي كل شئ فيه ، وهى البديل الرئيسى لدور الكلمة الكبير في النص المسرحى التقليدى . . الكلمة في هذا المسرح هي الطقوس والرقصة والصمت والمهابة والشحنة الانفعالية والدينية الموروثة الشعبى وأخيرا الأغنية والصرخة أو الكلمة . لذلك لأبد قبل الحديث عن العمل الدرامى الذى قدمته الفرقة الأوغندية في موسم المسرح العالمى هذا ان نتعرف على الفرقة التى قدمت هذا العمل وعلى رؤيتها الدرامية .

الفرقة هي فرقة أبا فومى المسرحية في كمبالا بأوغندا . . هي اول فرقة مسرحية أوغندية محترفة ، عقلها المفكر ومنشئها ومخرجها ومؤلف مسرحيتها هو الأوغندى الشاب روبرت سيروماجا . هو في الحقيقة قائد لفريق مكون من ١٤ ممثلا تحول المسرح بالنسبة اليهم الى حياتهم ، والحياة عندهم هي الحياة الافريقية بفنونها البدائية ورقصها وموسيقاها . . بصلي خرزها وقواقعها وقرقعة عصيها وحفيف ريشها . . بحركات الساحر والكاهن الافريقية القبلية الأصيلة وقد

أصبحت طقسا دراميا امتزجت فيه الخرافة بالدين بالقصة المصنوعة بالأسطورة الموروثة في عجينة واحدة ، أصبح الممثل جزءا من إبادتها الخام دون وعى واضح بأنه منفصل عن هذه المادة أو أنه يمثل دورا في لعبتها المرسومة .. بل بنوع اليقين أو الوجد الحقيقي بأنه فرد في جماعة تؤدي صلاتها الخاصة الموروثة .. على أنغام نفس الآلات الموسيقية التي يلعب بها كاهن القبيلة التقليدي وخلال نفس الرقصات التي يؤديها الكاهن ورفاقه ، فقد رفض سيرومجا أن يستقدم معلما عصريا للموسيقى أو للرقص ليدرب أفراد فرقته ، وإنما استخلم في تدريبهم ، بعد اختياره إياهم من بين أفراد القبائل الأوغندية الذين لم تفسدهم الحضارة ولم تشوه تصوراتهم الأفريقية عن حياة المدارس الحديثة - فكثير منهم أميون لا يقرأون ولا يكتبون ، الموسيقيون الأفريقيون التقليديون في القبائل ، والراقصون الشعبيون الذين يعملون مع العرافين والكهنة . وقد أدى استخدام سيرومجا لهؤلاء الموسيقيين ومعلمي الرقص إلى نقل الخبرة الأفريقية الطازجة والكاملة إلى أفراد فرقته ، وإلى خلق إحساس من القداسة والجدية والتفاني في نفوس أفراد الفرقة ملتصق بهذه الخبرة ومصاحب لها . فكل خبرات الفنون الأفريقية نقلت إليهم ليس فقط خلال حراس وسدنة هذا المستودع الفني من الفن البكر الموروث عبر الأجيال ، ولكن أيضا خلال أشخاص يحتلون في سلم القبائل الاجتماعي مكانة قريبة من القداسة ، وكانت النتيجة المباشرة والأساسية لهذا أن أصبح كل ممثل بعد أن مر خلال فترة الأعداد الطويلة أشبه بالراهب الذي يعامل الفن بدرجته من القداسة . في داخله شيء من الرهبة والحب ، من التوحيد والتأليه لهذا العمل الذي يقوم به ، يدوم فيه ، يستوعبه ويستوعب في داخله حتى يصبح الممثل والعمل الذي يؤديه أجزاء طقس فني وديني عشائري في آن .. ولكنه مسرحي ودرامي قبل أي شيء آخر .

ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن العمل الذي تقدمه هذه الفرقة عمل ديني ، أو أنه حشد من الرقصات والطقوس الشعائرية الأفريقية . لأن الفرقة تعني أيضا أنها تقدم عملا مسرحيا ، عرضا دراميا أمام جمهور . كما أن مؤلف الفرقة ومخرج عرضها يعني الأبعاد الاجتماعية والدرامية لعمله الفني بصورة واضحة .. وما هيأه هذا الأعداد لأفراد فرقته هو تحويل الطقوس والشعائر والرقصات الأفريقية إلى بنية العمل الدرامي ومفردات اللغة المسرحية بصورة لا تحولها إلى مجرد أداة ولا تبدلها فتصبح زخرفا خارجيا فارغا

المعنى . . وحتى نتحقق من ذلك علينا أن نتعرف على مسرحية (رنجا موى) أو (المحارب الأحمر) التى قدمتها الفرقة الأوغندية على مسرح الأولويتش .

(رنجا موى) هى قصة محارب افريقى شجاع وجد نفسه فى اختيار صعب خرج تلعب فيه العناصر الكونية والاجتماعية والفريزية الأدوار الثلاثة الأولى وتضع التزاماته الاجتماعية فى مواجهة مصالحه الذاتية وانفطالاته الفريزية بينما تعلق كل الآخرين فى انشوطلة القدر والقوى الكونية والموروث الدينى والشعبى معا . وسط دوامة هذا الصراع الثرى الذى يتكون نسيج شقى الاختيار فيه من شبكة معقدة من هذه العناصر وجد رنجا موى نفسه منذ بداية المسرحية .

ورنجا موى الذى يعنى اسمه المحارب الأحمر هو أشجع محاربى قرية التلال السبعة التى يعمها السلام والرخاء ويحسدها سكان القرى المجاورة . ويقرر رنجا موى ان يتوحد بناكازى - وهو تعبير يعنى أكثر من مجرد الزواج بها - فتاة قريته الجميلة ، وتهبه ناكازى توأمين . وهو حدث غير عادى فى سلالة رنجا موى ولا بد من الاحتفال به طبقا لطقوس وتقاليد القبيلة . ويستعد رنجا موى للبدء فى طقوس التطهير الخاصة لتوأمينه . ينتقل من بيته ليعيش سبعة أيام فى محراب خاص وقد قص شعره وأظافره وامتنع كلية عن أراقة أى دم بشرى كان أو حيوانى .

وقبل أن تنتهى طقوس التطهير تهاجم إحدى القرى المجاورة قرية التلال السبعة ويخذ رنجا موى نفسه مطالبا إزاء نفسه بأن يختار اما المسارعة الى انقاذ قريته فهو أشجع وأمهر محاربها ، أو الالتزام بطقوس التطهير والامتناع كلية عن أراقة الدم . لكل اختيار مغريات وعواقب . . لو اختار الحرب فانه سينقذ قريته ولكنه فى هذه الحالة سيكسر طقوس التطهير وهذا قد يدفع التوأمين الى أن يطيرا بعيدا أى يموتا وبالتالي ستتنقض أرواحهما المحلقة فوق القرية مطالبة بالانتقام . . ولو اختار التحمل والاستمرار فى طقوس التطهير فربما اجتاحت القرية الأخرى قريته وبالتالي قتلتة فى صومعته هو وتوأمينه . ولو فر بالتوأمين الى التلال فان هذا سيعرقل طقوس التطهير ويقلعها وهذا الفعل ينطوى على نبوءة أكيدة بأن التوأمين سيقتلان أبيهما حرقا . كما انه لو فر الى التلال وتخلّى عن قريته فهذا معناه الفقدان الكامل

للقرية وفقدان الحق في الرجوع اليها فقد هجرها وقت الخطر كغيران المركب ، ولا حق له في العودة اليها فيما بعد .. كلا الاختيارين المتاحين أمام رنجا موى محكوم بأعراف القرية وتقاليدها وقوانينها غير المكتوبة وقواها غير المرئية ، وهذا ما يعطى أزمة رنجا موى مجموعة من الأبعاد النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية .. لا يمكن تجسيدها في متولوجيات من الطراز الهاملى « أكون أو لا أكون » لأن الضمير الجمعى فيها قد استوعب الضمير الفردى ، ولأن المشكلة الذاتية قد اندمجت في المشكلة الاجتماعية .. الوسيلة الوحيدة لتجسيد أزمة من هذا النوع لا يكون الا بالطقوس والمراسيم والشعائر التى تتحول فيها الأبعاد المختلفة للصراع الى حركة مجسدة تنبض بالحيرة والرهيبة والعذاب .. فالاختيار الفردى أصبح في الوقت نفسه مسئولية جمعية فادحة تؤثر في مصير الفرد كما تؤثر في مصير القرية بأكملها .

ويقرر رنجا موى أن يحارب ، فلا حياة له بغير قريته ولا أمل له في أى خلاص بدونها ، وأمام بسالة رنجا ومهارته يتراجع الأعداء ويتبعهم مع محاربى القرية عبر الحدود .. ليس القتال سهلاً ولكنه مرير وطويل .. وأثناء غياب رنجا والمحاربين عن القرية تظهر بوادر اللعنة القدرية ويعم الشقاء ويلتهم الجراد محاصيل القرية في ليلة واحدة ، وتتجه أصابع الاتهام الى التوامين ولكن ناكازى بضراوة الأم التى تدافع عن أفرأخا ترد أصابع الاتهام الى صدر القرية وترفع في وجه أعرافها وأحكامها القاسية عشرات التساؤلات . يستشير عراف القرية الرياح فتنبئه بضرورة التضحية بالتوامين الوليدين لأن اللعنة وليدة كسر طقوس التطهير الخاصة بهما واشتراك أبيهما في عرس الدم الذى غسل عن القرية الدمار قبل فوات الأيام السبعة .. وتوافق القرية ، وفي مشهد مهيب يؤتى بالطفلين ويضجى بهما بتميرهما في حربتين مغروستين في مقدمة المسرح .. وسط بكاء الأم وعويلها ورقص القرية وضربات أرجلها المصممة يوضع كل طفل واقفا فوق قمة الحربة الواقفة ويجلب ببطء ودربة وهدوء حتى تخترق الحربة جسمه بأكمله وخلال القلب تمر وما أن تخرج من الكتف حتى يكون العصفور الزهب قد طار الى سماء لا نهاية لها .

وبرغم التضحية لا يعود الرخاء ، ولا تستطيع القرية أن تنجب على تساؤلات الأم الملتاعة التى ضاع توأماها ولم تستعد القرية رخاءها فكان لابد أن تجد بتساؤلات الجميع . ويعود المحارب رنجا موى وقد

صد عن اقربته الأعداء يسأل عن تواميه يريد أن يراهما ، لكن العراف والقرية معه لا يسمحون له بدخول القرية قبل أن يمر بطقس تطهير تعويضي وذلك عن طريق اجتياز تل النمل ، حيث تنهش الحشرات الصغيرة جسده وهو يجالد بأقصى قوته حتى يعبر طقس العذاب الجسدي هذا بنجاح ويدخل القرية سائلا عن ولديه بعد ما دفع من راحته الجسدية ثمن اراقته الدم اثناء طقوس التطهير . دفعها مرتين ، مرة بعذابه الجسدي اثناء رحلته عبر تل النمل ، ومرة أخرى بعذابه النفسي عندما انكرت القرية مسؤوليتها عن جرمه - كسر طقوس التطهير - برغم ان تضحيته كانت من أجلها وطالبته بدفع الثمن .. وها هو قد دفع الثمن وعاد يسأل عن ولديه وعندما يعرف انهما قد قُتلا بناء على مشورة العراف ، يندفع في لحظة مثقلة بالظلم والمصدا ليقتل العراف ويتولى هو مسؤولية العرافة والنبوءة من أجل القرية . وتنتهى المسرحية ، مشيرة في مشهد النهاية الذى يكرر نفس الصورة التشكيلية بالأجساد الزنجية المفتولة المعلقة في ديكور تجريدى بأوضاع واشكال مختلفة الى أن موروث القرية الشعبى والدينى وتقاليدها القويمة أقوى من محاولة رنجا للثمد ، والى انه كعراف جديد لن يختلف سلوكه عن العراف القديم الواقع في قبضة قوى اكبر وارادة اكبر هى في بعد من ابعاد التحليل المسرحى ارادة الحياة وقوة الاستمرار وديمومة التجدد .

هذه هى الخطوط العامة للمسرحية . ولو قدر لنص هذه المسرحية - أى لما بها من حوار أن يترجم - لما تجاوز صفحات معدودات . مع أن المسرحية قد امتد عرضها الى ساعتين كاملتين في تدفق واحد دون فواصل أو استراحة ، وفي ايقاع سريع متوتر متلاحق لاهت استخدام الى جانب كلمات الحوار القليلة الرقص والتمثيل الايمائى واستعاض في أحيان كثيرة عن حوار الكلمات بحوار الآلات الموسيقية الافريقية . ودخل الممثل الى طاقة متوقدة من الحركة المستمرة التى لا تهدأ .. فهو الذى يعزف الموسيقى وهو الذى يرقص ويمثل ويصدر كل أصوات الحب والولادة والموت .. انات العذاب وصرخات الاستفائة وفحيح النبوءة ودبيب النمل وقرص الجراد ولهات النبوءة وانين الريح وقعقة الحراب تصدر عن الممثلين وليس عن أى مؤثرات موسيقية أو صوتية . فما تقدمه الفرقة هو طقس للحياة من صنع الانسان وجليه وليس مجرد عرض مسرحى يتحدث عن الحياة أو يقلد طقوسها .

٤ - جوستاف الثالث .. والتمثيل كطقس وشعيرة :

التمثيل في حد ذاته طقس جميل ومهيّب ، ولد داخل الطقوس الاحتفالية الدينية ، ولكنه ما لبث أن انفصل عن هذه الطقوس واحتفظ من مرحلة الميلاد الديونيسيوسية بعناصر الفرجة والبهجة وطقوس الامتاع البصري والدهنى التى تستهدف الاستجواز على انتباه جمع بشرى لامتاعه واخصاب عقله فى آن واحد . هذا الطقس الجميل المهيّب فى حد ذاته هو ما احتفت به الفرقة السويدية (فرقة مدينة جوتنبرج المسرحية) وساعدتها على ابرازه الطبيعة الخاصة لمسرحية أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) العظيم (جوستاف الثالث) التى كتبت عام ١٩٠٣ ولكنها تتناول أحداث عام ١٧٨٨ و ١٧٨٩ فى السويد . أحداث حاسمة فى تاريخ السويد حينما شن الملك جوستاف الثالث حرباً مرتجلة ضد روسيا وإذا كان ثمة شيء واجد لا يمكن ارتجاله فهو الحرب . لكن جوستاف لأسباب تاريخية عديدة شن هذه الحرب المرتجلة ، وكان على الشعب أن يدفع ثمن حماقة قيادة سياسية خرقاء .. كان هذا فى نفس العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية العظيمة فهل يمكن أن تقع هذه الأحداث فى السويد بمعزل عن تأثير هذه الشرارة الثورية التى انطلقت فى سماء فرنسا والعبال بأسره عام ١٧٨٩ ؟ .. كان الجواب لا .. فقد قام جماعة من المثاليين الذين الهبهم ثورة فرنسا باغتيال الملك ، باسم جموع الشعب التى دفعت من دماها الثمن ليشرى الملك وجفنة من الجثث العفنة التى نعمت بالحياة الرخية وعاثت فى القصور فساداً .

هذه هى الخلفية التاريخية التى تدور حولها المسرحية ، لكن سترندبرج العظيم والذي كان أول من صور ببصيرته العميقة هذه الفترة وكشف عن ان من قام بالاغتيال كانوا ثوارا ذوى حلم عريض بالمستقبل وأمل قوى بالشعب السويدى - لأن حقيقة أفكار مغتالى جوستاف الثالث لم تكتشف الا أخيراً .. وبعد موت سترندبرج بعشرات السنوات ، أقول لكن سترندبرج لما تناول هذه الأحداث التاريخية كان يتناولها من منطلق الفنان الانسانى الكبير ، والفنان التجريبى المولع بطقوس المسرح وشعائره فى آن .. لأن الانسانية والمضمون والتجريبية فى الفن هما المحوران الأساسيان لكل من النص الدرامى والعرض المسرحى الذى قدمته الفرقة السويدية .

تبدأ المسرحية التى تلعب فيها عناصر الفرجة وطقوس تعمل التمثيل واللعب على الحافة الفاصلة بين التاريخ والحدوة . . أو الواقع والوهم . . تبدأ بشيء كاللعبة الدرامية ، والمنادى ينادى فى المدينة مذكرا المشاهدين بأحداث وأفكار نهاية القرن الثامن عشر ، حيث فلاسفة عصر التنوير يؤكدون أن جميع البشر قد ولدوا أحرارا وأن لهم حقوقا متساوية ، وأن الملك جوستاف الثالث قد تعهد أثناء ثورة ١٧٧٢ بأنه سيكون مجرد المواطن الأول فى دولة حرة ، وأنه بدأ عقب الثورة يبحث عن تأييد الناس العاديين ويسحب بعض الامتيازات من النبلاء . لكن وعود عشية الثورة ما لبثت أن خبت ثم تآكلت ، وعادت أوضاع ما قبل ثورة ١٧٧٢ الى السيطرة من جديد على الحياة فى السويد التى كانت مجرد مقاطعة فنلندية . ولكى يحول الملك اهتمام شعبه الفقير المضطهد عن الأوضاع الداخلية المتفاقمة يعطى الحرب على روسيا ويدور القتال فى ظروف فاضحة ، لأن الحرب قد بدأت مرتجلة وبنت نزوة طارئة . ولأن الاعداد لها كان رديئا ولأنها اعلنت دون أخذ رأى البرلمان السويدى - أو بمعنى آخر الشعب السويدى .

هذه الحقائق المروعة الهامة يدلى بها المنادى بهدوء تمثيلى كرسول التراجيديات الاغريقية القديمة ، وهو يقرع طبلته مؤذنا بافتتاح العمل المسرحى الذى كانت مقدمته مجرد استهلال تمهيدى لما سيدور فيه . . ويبدأ العرض على خشبة تحولت الى ثلاثة اقراص كبيرة او ثلاث دوائر تشكل المستويات الثلاثة التى يدور فيها الحدث وتشير فى نفس الوقت الى وقوع الحدث والشخصيات فى قبضة حصار مكتمل الدائرة ، لا مخرج منه ولا مهرب . . كل أجزاء محيط هذه الدوائر واحدة لا علامة . . لا لون مميز . . لون واحد هو لون الألواح الخشبية القديمة القائمة بدكنتها الباردة المحايدة . . تبرز حيادها وبرودها خلفية سوداء معتمة ، يدور الحدث على احدى الدوائر الخشبية تلك التى تضاء فتبدو وكأنها تسبح فى سديم من العتمة المحيطة من كل صوب . . لتزيد الحصار والعزلة وضوحا . . حيث يبدو معها الحدث وكأنه يسبح فى بحيرة متوحدة أو جزيرة معزولة وسط الغمر فى بحر الظلمات . . تنزل بعض الستائر فى الخلفية البعيدة لتغير احساس المشاهد بالمشهد والاثقال دون أن تخرجه من دائرة الحصار والعزلة أو تبدد سديم المشهد الأكبر الذى يطوى الحدث بين جوانحه .

يبدأ العرض - أو الفصل الأول من المسرحية - فى دكان ناشر

أو طابع ، دون أن يعبا المخرج بأن يضع قطعة اثاث واحدة فوق الدائرة الواسعة التى يدور عليها المشهد لتخلق هذا الإيحاء .. هناك فقط ستار (تنزل فى عمق المشهد وسط الظلمة عليها رسم مطبوعة كبيرة ، فما يريد المخرج قوله هو أن كثيرا من الأماكن التى تدور هنا هى ثمرة هذه المطبعة .. ويدور النقاش بين جماعة من النبلاء والقضاة والكتاب وزعماء البرلمان حول موقف الملك وإعلانه للحرب ورأى الناس فى ذلك ، واعتقاله لعدد من الأصوات المعارضة التى حاولت أن ترتفع محتجة على تصرفاته المرتجلة ، وموقف الدستور من تصرف الملك . وتأتى أخبار تمرد فى الجبهة وقبض على عدد كبير من الضباط واحضارهم الى المدينة لمحاكمتهم . وتأتى أخبار الهجائية المقرعة التى كتبها السيدة شرودرهايم زوجة وزير الخارجية والشاعرة المناوئة للملك . وتأتى أخبار المظاهرات التى اندلعت فى المدينة . وتأتى أخبار عديدة من السخط الشعبى العام والضائقة الاقتصادية التى تهبط الجماهير .. كل خبر من هذه الأخبار العديدة المتشابهة الواقع يأتى به قادم الى المطبعة ، فمنها خرجت بذور هذه الأحداث والأفكار وفى ساحتها تتجمع خيوط السخط الجماهيرى وتبلور أبعاده . ويتداخل هذا السخط المتنامى مع مجموعة أخرى من أختيار الدولة حيث التعيينات الجديدة والتغيرات المستمرة تأخذ مكانها كل يوم لمواجهة هذا الخطر أو لاستيعابه أو كنتيجة لبعض أبعاده . ومن تتداخل هذين العنصرين تتخلق أبعاد الحدث المسرحى حيث يقرر المجتمعون دعوة الملك الى العشاء وطرح القضية كلها للمناقشة معه قبل اتخاذ أى موقف آخر ، وبعد أحد هؤلاء الراديكاليين قائمة بأسماء المدعوين لحفلة العشاء تلك .

فى الفصل الثانى نتعرف على الجانب الآخر من الموقف ، فالشعب ليس ساخطا على تصرفات الملك فحسب ، ولكن سوس الفساد والتحلل ينخر هو الآخر عالم الملك الداخلى . ثمة تشكيك قوى فى أبوته لولى عهده ، والعلاقة بينه وزوجته فى أسوأ أحوالها ، وصديقة زوجته وصفتها هى الشاعرة التى تهجوه وتنقص حياته بشظايا شعرها ، وشفيق زوجته ملك السويد يقرر إعلان الحرب عليه وما يتبع ذلك من تفاقم الموقف بينه وزوجته . وها هو جاسوسه يأتى اليه بأخبار اجتماع المطبعة فيزداد قلق الملك وتثقل همومه . ويوسوس اليه جاسوسه بأنه يشم فى طوايا الدعوة رائحة المؤامرة والخيانة . ويقرر الملك أن يتناول

مشاكله واحدة اثر الأخرى ، ويبدأ برتق بيته من الداخل قبل أن يواجه المتململين من تصرفاته في الخارج .

يبدأ بأن يرجو الملكة أن تتحكم في انفعالاتها وأن تتدبر بالصمت والصبر من أجل ابنهما ولي العهد ، أو على الأقل ابنها هي ولي العهد . وأن تقطع علاقتها بالشاعرة شرود نهايم التي ما يلبث انتقامه منها ان يأتي سريعا . حينما يأمر وزير خارجيته بأن يطلقها . بعد ذلك ينظر الملك في قضية هذا العدد الكبير من الضباط الثائرين ، فهو لا يستطيع أن يفقد هذا العدد الكبير من الضباط دون أن يجد لهم بديلا ، ويقترح عليه البارون أرمفيلت أن يصدر مرسوما يسمح بترقية العامة الى رتبة الضباط . ولما يعترض الملك بأن هذا ضد الدستور يرد عليه أرمفيلت بأن اعلان الحرب ضد روسيا كان هو الآخر مناقضا للدستور . لكن ذروة هذا المشهد لا تتحقق الا عندما يستقبل الملك بيخلين ويحاول الحصول منه على قائمة بالمدعويين للعشاء . حيث يختلط الواقع بالوهم ، والحقيقة بالاستعارات والمجازات وقصص الحيوان ، ولا تعرف اذا كان ما يدور أمامك تمثيل أو واقع ام استعادة لحدث تاريخي قديم ويفقد المنطق المؤلف سحره ومنطقيته ويولد منطق جديد هو منطق المشهد الدرامي نفسه ، منطق يسلم فيه بيخلين الملك قائمة المدعويين دون أن يكون في ذلك أى خيانة منه لرفاقه الثائرين ، بل يتحول ذلك كما يستنتج الملك مصيبا الى مظاهرة لإثبات قوة الثوار . وحينما يكتب الملك في أوراقه قصة الشعب - موحيا بذلك الى ما ينتظر بيخلين والثوار من وخيم العواقب - يكمل بيخلين العنوان في أوراق الملك لتصبح قصة الشعب والأوزة . ليتحول الايحاء - بما تعنيه هذه القصة الشعبية الشهيرة في الضمير السويدي - الى عمس ما أراد له الملك وهذه اشارة ذكية باكرة الى أن الرياح ستتحول في اتجاه الثوار وليس في اتجاه الملك . هذا المشهد بأكمله هام بقدر ما هو حساس وملئ بالشاعرية ، لأن النص المسرحي ، ناهيك عن الاخراج والتمثيل ، ينهض على يقين بطقوسية العمل الدرامي وشعائريته ، ويتيح الفرصة للممثل لممارسة شعائر التمثيل الخاصة واللعب بعناصر الفرجة بصورة تجعل ذروة المواجهة الدرامية وحدة الصراع على الصعيد الضموني هي ذروة التآلق الشعائري في العرض وتوهج عناصر الفرجة فيه على صعيد البناء الفني في نفس الوقت .

في الفصل الثالث يرتفع ايقاع الصراع والتوتر الدرامي درجة على المستويين المستوي المعنى والمستوى المبنى معا . . وهو ما فطن العرض اليه عندما بدأ المشهد يتغير ايقاعا ومناخا دون أن يخرج من دائرة الجصار وينفلت من قبضة حالة العزلة اليائسة . . هناك اضافة الى هذه الحالة نوع من الايحاء بالموت تخلقه تجريدية المشهد وسيطرة المساحات البيضاء عليه ، ثم طقوسية المنظر التي تخلقها تلك الأعمدة السبعة التي تقف متناثرة وسط دائرة المشهد على قمة كل عمود مزهري خزفية قديمة باردة بالازهار ، ثم استخدام الأقنعة بصحبة التمثيل المتممل والمكياج غير الواقعي ، واللمسات الساخرة والكوميديا وسط المواقف الجادة ، والخطط الشاعري في أساليب التمثيل الذي يدور على الحافة الفاصلة بين حركات الدمى الرتيبة المتوفزة وايقاع العمل الواقعي الهادئ الذي يشارك الديكور البسيط أو الأثاث الواقعي الذي لا يلبث أن يتغير الى مساحات بيضاء وتجريدات موحية بالموت . ولا يفصل هذا التغير في المبنى عن تغيرات المعنى بأي حال من الأحوال . . لأن الفصل الثالث في هذه المسرحية هو فصل تصاعد حدوس الثورة من احاسيس السخط الى مرحلة التحرك صوب الفعل . . حيث أن أحداثا كثيرة قد وقعت منذ نهاية الفصل الثاني . . فقد نجح الملك في تجميع جيش جديد في دارلنا ، كما أن الحرب مع الدنمارك قد انتهت بالوسائل الدبلوماسية ، وهذا قد انعكس بدوره على الجبهة الداخلية في بيته في صورة سلام نسبي . كل هذا بدوره شجع الملك على أن يطلب من البرلمان تفويضا مطلقا حتى يزيد من قوة مركزه . أما على جبهة الثوار فقد وقعت أحداث جسام . . قامت الثورة الفرنسية مبرهنة على أن الملك يمكن خلعه بل اعدامه بالمقصلة . وأخذ الثوار يستمدون من تفاقم حالة الشعب والثام صدوع جبهة الملك مبررا للمسارعة بما اعتزموا القيام به لتصحيح هذه الأوضاع الجائرة . فقد دعا الملك البرلمان لتفويضه من فوق أسنة الرماح حيث حاصر جيشه الجديد المبنى وبدأ بالقبض على زعماء المعارضة .

ومع تصاعد هذه الأحداث يظهر فاصل ترويجي يشارك في البنيان على صعيدى المبنى والمعنى ويكسر حدة الموقف المتصاعد حتى لا يكسر تصاعده من تساوق البنيان الفني للعمل . في هذا الموقف الترويجي الذي يدور بأقنعة الحيوانات تروى بالحركة الصامتة قصة كخرافات الحيوان تبغى أن تؤكد لنا أنه حتى لو ذهب الملك فان الذي سيحكم هو نجل جاء نتيجة شغف الملكة بمونك كبير ياوران الملك ولكنه أصبح

الآن وليا للعهد .. وهذا ما يجعل من الضروري اجراء اصلاح جذرى
فى الموقف كلية .

ويجىء بعد ذلك هذا الاصلاح الجذرى فى صورة تمتزج فيها
نعمات وهتافات الاحتفال بالثورة الفرنسية بمؤامرة اغتيال العاهل
السويدي . هذه الصورة العريضة التى ينطوى فيها تكريس الثورة
والاحتفال بها على نوع من الفعل المحلى الواعى الذى تجتمع فيه القوى
الوطنية المتضاربة .. الثوار والنبلاء والملكيين الذين يرون فى النظام
الملكى خلاص الأمة ولكنهم لا يقررون الملك على أفعاله .. هذه القوات
الثلاثة برغم اختلافها بل وتضارب تصوراتها الذى تؤكد المسرحية
بصورة رمزية موحية تشارك فى الفعل الثورى ولكن تحالفها كما تشير
المسرحية بشاعرية قد ينطوى على بذرة النجاح وقد يحمل فى طوابعه
جرثومة الفشل . وهذا ما يترك المسرحية مفتوحة بالرغم من انها مسرحية
تاريخية وان الزمن قد قال كلمته فى أحداثها بشكل نهائى . غير ان
ما يريده سترندبرج ليس اعادة تسجيل التاريخ ولكن تحويله الى قوة
درامية ترهف بصيرة الحاضر وتزيد وعى انسانيه بأبعاد الواقع .. وهو
هدف انساني لا يتعارض بأى حال مع رؤية سترندبرج التجريبية
والترفيهية للعمل المسرحى كطقس خاص لم شعائره الفنية ومنطقه
الخاص به .

٥ - مسرح الممثل وقوة التأثير الفرد فى مواجهة الفن :

مع الفرقة الايطالية تطل ظاهرة جديدة غير السمات المتعددة
للطقوس والشعائر المسرحية التى ظهرت مع الفرق الثلاث الأخرى التى
شاركت فى هذا الموسم العالمى بعروضها . انها ظاهرة مسرح الممثل ،
أى المسرح الذى يعتمد على ممثل كبير ، ينتقى المسرحيات التى يمكن أن
تقدم له أدوارا تبرز طاقاته وامكانياته المتعددة وهذا لا يعنى فقط
أن التمثيل كفن أساسى وكنصر جوهري فى العرض عامل أساسى فى
هذا المسرح ، ولكنه يعنى أكثر من ذلك ، وهو أن العرض المسرحى نوع
من الرؤية الابداعية لفنان واحد أساسا ، رؤية يعيد فيها هذا الفنان
خلق النص المسرحى من جديد على الخشبة ، بصورة لا يتحول معها
العرض الى مجرد تجسيد لما يتصور المخرج وقريق الممثلين أنه ما أراد
الكاتب المسرحى أن يقوله ، ولكن الى تفسير فردى خلاق ورؤية متميزة
لما أراد النص المسرحى أن يقدمه .. مثل هذا المسرح لا يعتمد لبلورة
مفهومه ومنهجه الدرامى على نصوص حديثة ، وإنما يفضل اللجوء الى

نصوص قديمة معروفة ، لأن هذا يتيح له أن يقدم شيئاً جديداً من خلال النص القديم .

والفرقة الإيطالية لا تعتمد على أو بالأحرى تتبنى هذا المفهوم المسرحي كمنهج فحسب ، بل إنها في الواقع فرقة ممثل بمعنى أنها فرقة خاصة أنشأها هذا الممثل الذي يبعث تقاليد فرقة الممثل الشعبية في الكوميديا الشعبية الإيطالية المعروفة . هو صاحب الفرقة ومخرج عروضها وبطلها الأول . . . ولذلك فإن الفرقة - وهذا شيء طبيعي - تحمل اسمه . . فرقة تينو بوازيلي المسرحية . . وتعتمد على النصوص المسرحية القديمة والمعروفة لتقدمها بمنظور جديد ومن خلال رؤية متميزة . . وتجوب بالعرض أنحاء إيطاليا ، كالفرق الجواللة القديمة تعرض على جماهير المدن المختلفة رؤاها الجديدة لهذه الأعمال القديمة . وقد جاءت الفرقة الى لندن بعرضين من عروضها الجيدة . أولهما هو مسرحية (إعادة الشباب) للكاتب الإيطالي آرون شميزر الذي كان يكتب تحت الاسم الأدبي ايتالو سفيغو (١٨٦١ - ١٩٢٨) وهى مسرحية تمتاز فيها خيوط الدعاية الرقيقة بعناصر التحليل النفسى المتمثلة في الاحلام والرغبات المحبطة وفي النزوع القوى لاستعادة الشباب ، بمفارقات عديدة تخلقها الفجوة الحضارية بين الأجيال المتعددة التى تنطوى تحتها شخصيات المسرحية . ومسرحية من هذا النوع تتيح للعرض المسرحي ان ينتقل بين مستويات متعددة من التناول الدرامى . . بين المستوى الواقعى الذى يبرز الفكاهة وصراع الأجيال ورتابة خطو الأيام ، وثقل الانحدار التدريجى صوب الشيخوخة وانفلات نضارة الحياة من بين الأصابع . ومستوى الخيال الذى يموج بالتمنيات والشهوات التى يهبطها وطء الواقع ، تمنيات الشخصيات ورغباتها عبر الاحلام التى تشكل جزءا أساسيا من العرض المسرحي ويخلق تتابعها مع الواقع نوعا من الحوار الخلاق بين المستويين المتعارضين .

وإذا كانت مسرحية سفيغو (إعادة الشباب) قديمة نسبيا ، فإن جهود فرقة بوازيلي في عرضها على المسرح لا يمكن الحكم عليها بمقياس مقارن ، لأن الفرقة كان لها فضل اكتشاف هذه المسرحية التى كتبت قبيل وفاة سفيغو بعامين أى عام ١٩٢٦ ولكنها لم تنشر لأول مرة الا عام ١٩٦٠ ولم تعرض على المسرح لأول مرة الا عام ١٩٧٣ حينما قدمتها فرقة بوازيلي . أما العرض الذى يمكن فعلا الحكم عليه بمقياس مقارن بصورة تبرز معها مدى مساهمة مسرح الممثل الذى تتبناه الفرقة

بشكل واضح فهو العرض الثانى الذى قدمته الفرقة فى هذا الموسم العالمى . . وهو عرضها لمسرحية الكاتب النرويجى العظيم هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، (عدو الشعب) . . هذه المسرحية التى كتبها إبسن عام ١٨٨٢ ولكنها لا تزال برغم مرور ما يقرب من قرن على كتابتها شديدة الحيوية المعاصرة . وكأنها تتحدث عن قضايا اليوم وتتناول عالم اليوم . ويبدو ان الفرقة عندما اختارت هذه المسرحية كانت عينها على الوضع الراهن فى إيطاليا وعينها الأخرى على الامكانيات الفنية التى يتيحها مثل هذا النص المسرحى الممتاز .

والمسرحية معروفة للقارئ العربى وقد سبق ان ظهرت لها أكثر من ترجمة فى العربية . وبطل المسرحية هو (كل انسان شريف يحب بلاده ويجد نفسه فى مواجهة مواضع اجتماعية عفنة ، ومؤسسة سياسية لا يهتمها أن تخون شعبها ما دام هذا يحقق لها مصلحتها المؤقتة) . هو طبيب يكتشف ان شبكة مياه المدينة غير صحية وانها السبب فى تفشى مرض معين بين مواطنى مدينته . ويأخذ على عاتقه أن يعرض القضية على أبناء مدينته حتى يصلحوا الشبكة ويحاسبوا المسئولين عن فسادها . لكنه ما يلبث أن يجد نفسه فى مواجهة نظام ادارى وسياسى كامل يستفيد من الوضع الفاسد غير عابىء بصحة مواطنى المدينة البسطاء . وعندما يصر على عرض القضية على مواطنى المدينة يتصدى له شبكة الفساد وتحاول ان تصطاد فى نسيج العنكبوت كل من وقف بجانبه فى الصحافة أو الادارة . . وتموه على شعب المدينة وتدلس عليه مستخدمة كل وسائل الاعلام . وعندما تحين ساعة المواجهة التى تصور الطبيب أن الحق فيها بوضوح ومنطقيته سينتصر دونما جهد ، يجد أن الفساد المنظم والمستشرى فى كل مناحى الحياة فى مجتمعه قد حاصره وحوله الى عدو للشعب واتهمه بأنه يغى اثاره قلق الشعب ومخاوفه دونما مبرر . . وفى لعبة بارعة مؤسسية معا انقلب الميزان ووجد الطبيب نفسه وحيدا . . حتى الجماهير البسيطة التى حاول أن يفعل كل ذلك من أجلها وقفت ضده . وها هو وحيد محاصر وقد تأمر عليه الجميع . لكن تنامى العقبات فى طريقه لا يوهن من عزيمته ، بل يدفعه الى مزيد من الاصرار على محاربة الفساد ، وبعد ان كان قد قرر الرحيل الى أمريكا بلد الثورة الفتية فى هذا الوقت ، والكان الوحيد الذى تصور أن لا فساد فيه وهى بالمناسبة ملاحظة أثارت الضحك بين جمهور المتفرجين فما أسرع ما تبدلت الصورة وما أبعد أمريكا اليوم عن أمريكا الثورة فى القرن الماضى - بعد ان كان قد قرر ذلك وعندما يواجه

بفساد جديد يقرر أن يبقى لمحاربة هذا الفساد المستشري. وهو يعلم أنه كلما زادت وحدته وزاد حصاره زادت قوته .. وأن عليه أن يحمي الأجيال الجديدة من هذا الفساد وأن يعمل معهم ومن أجلهم ليخلصهم من برائن النفاق والشر .

ومع أن المسرحية مكتوبة وفق الأسلوب الواقعي الاجتماعي التقليدي فإن العرض الإيطالي الذي اضطلع بوازيلى فيه بدور البطولة - كما فعل أيضا في مسرحية سفيو - قدم المسرحية بطريقة المدرسة الملحمية البريختية . ولا غرو فبوازيلى قد تربى وبرغ في أداء الأدوار الأولى في مسرحيات بريخت الكبيرة مثل (شفايك في الحرب العالمية الثانية) و (حياة جاليليو) و (أبراهامس الثلاثة) و (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) وغيرها .. في مسرح بيكولو في ميلانو وهو أكبر الفرق المسرحية الإيطالية وأخصبها فنية حيث عمل مع المسرح الإيطالي الكبير جيورجيو ستريلير وباولو جراسي مساعده وشريكه في فرقة بيكولو .. قبل أن يؤسس فرقته المستقلة لذلك فبوازيلى خبير متمرس بفنيات المدرسة الملحمية . وخبرته الكبيرة تلك هي التي مكنته من ضبط هذا النص التقليدي في قالب الملحمي دون أى تغيير جوهري في النص المسرحي .

والقالب الجديد الذي قدم فيه بوازيلى مسرحية (عدو الشعب) هو في الواقع رؤية بوازيلى وتفسير للعمل ، هذا التفسير الذي لا يريد للمشاهد أن يندمج فيما يراه على خشبة أمامه متوهما أن هذه هي الحقيقة الواقعة الخاصة بمدينة ما في وقت مضى ، وإنما يريد أن يتناول ما يقدم له كحالة وقضية اجتماعية يمكن أن تتكرر في أى مدينة وفي أى زمن . حالة أو قضية مطلوب من المشاهد أن يفكر في محتواها وعواقبها ، فالأسلوب الذي تعرض به الحالة أسلوب يستهدف حث المشاهد على التفكير في مختلف الأبعاد الانسانية والحضارية لهذه القضية وتتطلب منه اتخاذ موقف الحكم مما يدور أمامه . ومن هنا فإن المشاهد الإيطالي قد رأى فيها انعكاسا للواقع السياسي الذي تعيشه إيطاليا السبعينات وقد اختلطت فيها الأمور وضاعت المعايير ولم يعد المواطن البسيط يعرف من الذي يبحث عن سلامته ومن الذي يهدف الى التضحية بصحته في مقابل تحقيق مصلحته الدائية .. وقد رأى فيها المشاهد الانجليزي بعدا من أبعاد قضيته التي تدهور معها اقتصاده وحاصرته أزمات التضخم وتكلم أصدقاؤه وأعداؤه نفس اللغة حتى لم

يعد قادرا على التمييز الصحيح . ويمكن أن يجد فيها المشاهد العربى هو الآخر أبعادا عديدة لقضيته السياسية والحضارية وقد عم فيها اللفظ واختلطت الأمور .

وحتى يحول بوازيللى المسرحية الى حالة تثير التفكير وتخت المشاهد على الحكم والمقارنة عمد الى تقسيم المسرحية الى مشاهد جزئية وضع لها عناوين ساخرة كانت تظهر على شريط ضوئى فى أعلى المسرح تلخص ما سيحدث مسبقا فى كل مشهد ، وذلك حتى لا يواجه المشاهد اهتمامه الى توقع ما سيحدث بل الى الحكم على أطراف صراع يعرف ملخصه مقدما والى التفكير فى أبعاد هذا الصراع المختلفة . كما قدم المشهد - كل مشهد - على أنه يدور فى حلقة ، أى أنه جزء محصور وحده له دلالة جزئية مستقلة من ناحية ، كما أنه أيضا جزء من لعبة تمثيلية تهتم بعناصر التمثيل والفرجة فى العرض . . لعبة داخل حلقة محاطة بستاثر متحركة وهذا ما يبعد بالعرض عن الإيهام الذى كسره المخرج بنعومة وشاعرية ودونما إبهار تكتيكى أو جمجمة ، وإنما بتواضع شاعرى واحترام عميق للنص المسرحى .

وقد ساهمت كل هذه العناصر فى إبراز الجوهر العميق لكل من مسرحية أبسن التى تقدم لنا الثائر الفرد فى مواجهة عالم متماسك من العفن والفساد والتواطئ ، ولأسلوب مسرح الممثل الذى يستهدف تقديم رؤية متميزة وفريدة للنص المسرحى فى آن .

أبريل ١٩٧٥

لندن

زيارة فرقة نوريا أسبرت المسرحية

زارت لندن في الشهر الماضي فرقة نوريا أسبرت المسرحية . وهي واحدة من أهم الفرق المسرحية في أسبانيا ، أسستها الممثلة الممتازة نوريا أسبرت مع زوجها الممثل ارماندو مورينو عام ١٩٥٩ في مدريد . وقدمت بها روائع المسرحيات الاسبانية والعالية حتى اكتسبت الفرقة سمعة محلية وعالمية ، وقدمت عروضها في عدد من عواصم العالم مثل باريس وبلجراد ووارسو وبروكسل وامستردام والهيچ وزيورخ وأثينا وواشنطن ونيويورك وموسكو وغيرها . ولينست هذه هي المرة الأولى التي تزور فيها الفرقة لندن فقد سبق ان قدمت عروضها ضمن موسم المسرح العالمي الذي كانت تقيمه فرقة شكسبير الملكية كل عام وتوقف عام ١٩٧٥ لوفاة منظمه بيتر دوبرني . جاءت الفرقة الى هذا الموسم عام ١٩٧٢ ثم عام ١٩٧٣ حيث قدمت عرضا مذهشا للمسرحية لوركا (يرما) وآخر لمسرحية جان جيئيه (الخادمت) . واذا كانت الفرقة قد بدأت في أسبانيا وتطورت كفرقة مسرحية جادة ، فان الدين تابعوا تطورها يجمعون على ان انضمام المخرج الأرجنتيني فيكتور غارسيا الى الفرقة كان أحد عوامل تطورها الى فرقة عالمية ذات شخصية متميزة واسلوب درامي فريد ، ففيكتور غارسيا من أبرز مخرجي المسرح الاسباني وأكثرهم حساسية وموهبة وخيالا . سبق له ان عمل مع بيتر بروك في مركزه الدولي للتجريب المسرحي في باريس . وان كانت رؤاه الدرامية أقرب الى رؤى المخرج البولندي الكبير جروتوفيسكي ، من حيث اعتماده على قدرات الممثل الجسدية . لكنه يفترق عن جروتوفيسكي بعد ذلك من حيث اهتمامه البالغ ببقية عناصر المشهد

المسرحى وعدم اكتفائه بمسرح فقير تكون امكانيات الممثل الجسدية هي عماده الأساسى وربما الوحيد فى كثير من الأحيان . وفيكتور غارسيا ولوع بالعمارة المسرحية . ربما لأنه درس الهندسة المعمارية بعد أن قضى عدة سنوات فى مطلع حياته يدرس الطب معتزما أن يصبح طبيباً نفسياً . وقد زودته دراسته المعمارية بحساسية تشكيلية خاصة ، وقسرة متميزة على استخدام ديكور مسرحى متحرك دائماً ، لأنه يرفض الديكورات الشائنة ويريد أن يملأ المسرح بحركة الممثل والمشهد معا .

وقد قدمت فرقة نوريا أسبرت فى زيارتها التى استغرقت ثلاثة أسابيع والتى استضافها فيها المسرح القومى الانجليزى مسرحية (كلمات مقدسات) للكاتب الاسبانى رامون ماريا ديل فاييه انكلان . وهو كاتب اسبانى ينتمى الى الجيل الذى عرف باسم جيل ١٨٩٨ والذى ينتمى اليه لوركا والبيرتى ومخادو وخيمينز ، وان لم يحفظ فاييه ائلان بشهرة بعض نجوم هذا الجيل اللاحقين ، وقد ولد انكلان فى غاليسيا عام ١٨٦٦ ومات فى نفس العام الذى قتل فيه لوركا ، عام الحزب الأهلية الاسبانية الدامى ، عام ١٩٣٦ . وقد كان فاييه انكلان من الكتاب الراديكاليين ذوى الاهتمامات السياسية الواضحة ، الى حد انه رشح نفسه فى الانتخابات عن التقدميين وان لم ينجح . لأنه كان قد فقد ذراعه فى معركة عام ١٨٩٩ فى « مقهى الجبل » فى مدريد فانه قد احس بعد ذلك بأنه خليفة سرفانتس الذى كان ذا ذراع واحدة هو الآخر . والواقع أن فى فاييه انكلان الكثير من ملامح السلافه العظام ، وفى أعماله تائر واضح بسرفانتس من حيث نفاذ البصيرة وعمق السخرية والفكاهة المأساوية . وقد كتب مثله العديد من الروايات . كما أن فى أعماله المسرحية آثاراً واضحة من المسرحى الاسبانى الكبير لوب دى افيجا ، اما هجائياته الساخرة فانها يؤلفها بالأساطير الشعبية واهتمامها بالأحداث الخارقة والشخصيات غير العادية . الامتداد الطبيعى لأعمال كويفيدو . أما راديكاليته السياسية وكتاباته الساخرة ضد الطغسيان فقد أدت به الى السجن فى العشرينات اثناء عهد بريمو دى ريفيرا . وقد أدى هذا الى منع عرض مسرحياته اخلال حياته .

ولم يكن عدم عرض مسرحياته بسبب الرقابة وحدها التى حرمت ظهور أعماله على المسرح ، وانما كذلك بسبب ميّادة اعتقاد خاطيء بأن مسرحياته انسب القراءة منها للعرض . ومع ذلك واصل فاييه انكلان

الكتابة للمسرح ، وقد بدأ في عام ١٩٢٠ ربايعته المسرحية الشهيرة باسم مسرحيات الاسبرينتوس والتي بداها بمسرحية (أضواء بوهيمية) وكلمة الاسبرينتوس كلمة خاصة نحتها فاييه انكلان من اللغة القشتالية وهى تعنى العبث ، أو الأبعاد غير المعقولة والغريبة من الواقع . وقد حاولت هذه المسرحيات ان تركز على هذه الأبعاد في الواقع الاسباني . وان تقوم من خلال تناوله لها بدور تحريضي يجعل عبثية انكلان الباكورة مغامرة كلية لعبثية مسرح اللامعقول الذي ازدهر بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاما . لانها عبثية تستهدف تعرية جوانب الواقع الجائرة وغير المعقولة ومهاجمتها في أعمال واقعية نقدية . وفي هذه الفترة نفسها كتب مسرحية (كلمات مقدسات) التي عرضتها فرقة نوريا أسبرت على المسرح القومي هنا ، والتي ساهمت بها في موجة احياء أعمال هذا الكاتب الاسباني الكبير الذي لم يحظ بالاهتمام الجدير به في حياته ، وان بدأ العالم الناطق بالاسبانية يعيد الآن اكتشافه ورد اعتباره الأدبي له .

وتتناول مسرحية (كلمات مقدسات) التي كتبت عام ١٩٢٠ ولم تعرض على المسرح في حياة الكاتب ، مأساة القهر والجوع والاحباط والتمرد من خلال قصة حب وخيانة زوجية بين زوجة خادم الكنيسة الجميلة وشاب من أهل القرية ، بما في هذا الحب من خرق لقواعد التابو الاجتماعي وتمرد على واقع جائر ومحاولة لاقتناص جدوة الحياة في تألقها وتوهجها . وقصة المسرحية بسيطة ولكنها مشحونة بالمشاعر والرموز بصورة تذكرنا بأجواء لوركا المثقلة بالمعاناة الجسدية والنفسية والمليئة بتوترات الشوق الى الخلاص من شهوات الحياة. نلمس هذا من خلال مجموعة نساء القرية اللاتي يطاردن الخاطئة ويفضحنها في طقوس تسفر عن شهوة عارمة للانتقام من تلك التي خرقت التابو الاجتماعي اللاتي يتشوفن جميعا الى خرقة ولكنهن عاجزات عن تحقيق ذلك . ومن هنا فانهن في طقوس الفضيحة يعاقبن تلك التي كشفت عجزهن وأكلت من التفاحة المحرمة التي يشتتهنها ولا يستطيعن نوالها ، فهؤلاء النسوة لسن فاضلات بقدر ما هن حاققات محبطات . أما الزوج الذي خانته الخاطئة فانه ليس افضل منهن . أسر زوجته في سجن عجزه ولامبالاته بها ، فلما حاولت ان تأخذ بعض حقها في الحياة اندفع في موجة سكره الى مضاجعة ابنته انتقاما أو عجزا أو رغبة في خرق التابو الذي مرغت زوجته كرامته في الوحل عندما تحدثه .

وقد استطاع هذا الغرض أن يقدم هذا العالم الاسباني برموزه الغنية من حقول وأقمار وخناجر وأسرة وأراغن بطريقة فريدة ومغايرة كلية لنمط التمثيل والافراج الانجليزيين . أسلوب يعتمد على جسم الممثل وحركاته الرياضية المرنة وصياغة تكوينات جمالية من أجساد الممثلين ومساحة المسرح الخالية . ويعتمد على ديكور بسيط موحى مركب ومتحرك معا يقوم بعشرات الوظائف . ديكور من أنابيب أرغن الكنيسة الجميلة وهي تتحول الى حقول وأسرة وبوابات وقضبان سجن وسلام وأشجار تلعب بها الريح فلا تكف عن الحركة . وكان المخرج يوظف باقتدار وجمالية لا أنابيب الأرغن التي يتكون منها كل الديكور وإنما ظلال هذه الأنابيب والضوء يلعب خلالها ويشكل منها ومن خلالها تكوينات تشكيلية تتحرك ويتحرك معها الممثلون . في محاولة لترجمة العذابات النفسية والجسدية الى صور عضوية تلتحم فيها الرموز بالواقع لتصوغا معا عالما ثريا بالدلالات والرؤى ولكنه قادر في نفس الوقت على أن يهب المشاهد متعة بصرية وعقلية راقية . وقد استطاع هذا الأسلوب المسرحي المتميز ، والذي حرص على تحقيق التوازن بين جدية العمل وعمقه وجماليته التشكيلية والدرامية أن يستحوذ على احترام المشاهد وتقديره . لأنه استطاع برغم اختلافه عن الأسلوب الذي اعتاده المشاهد الانجليزى في التمثيل والافراج ان يكون أصيلا وأميناً لرؤى النص المسرحي وان يفجر طاقات الممثلين الدرامية والشاعرية معا.

يوليو ١٩٧٧

لندن

سهرة فى مسرح الكابوكى اليابانى

هذا شهر التنويعات على لحن الشرق . الشرق بمعناه الثقافى العريض ، كثافة ورؤية مغايرة للرؤى والثقافات الغربية ، كفهم للعالم والانسان ينهض على جذور موهلة فى القدم تتميز بالبساطة والممق والقدرة المستمرة على التجدد واكتساب مستويات وآفاق متعددة من المعنى . الشرق الذى دخلت وتدخل وستدخل ثقافته فى حوار جدلى خلاق مع الثقافة الغربية ، حوار يستهدف اثراء الثقافة الانسانية وارهاف حس الانسان بالعالم من حوله ، حوار ينشد امادة طرز الكثير من القضايا والتشكك فى العديد من المسلمات وتمحيص مختلف المقولات الجاهزة والمهترئة . فبدون مثل هذا الحوار الخلاق يصبح انسان عالمنا اكثر فقرا ثقافيا - مما هو عليه الآن ، وأقل قدرة على تحمل صراعات وتناقضات العالم الذى يعيش فيه ، وعلى التطلع الى المستقبل أو استشراف ملامحه بأى قدر من الدقة أو سلامة البصيرة . ليس فقط لأن الانسان يزداد فهما لثقافته وحضارته كلما دخل بها فى حوار جدلى خلاق مع الثقافات والحضارات الأخرى ، وكلما خرج بها من كهوف التسليم التقليدى وغير الواعى بتفاصيلها الى باحات المناقشات العقلية والمقارنة . ولكن أيضا لأن لدى كل ثقافة وحضارة الكثير من موارد العظمة والقوة والعديد من نقاط الضعف أو الغموض فى نفس الوقت ، والحوار بين الحضارات لا ينبه كل حضارة الى نقاط ضعفها فحسب ولكن أيضا يساعدها على اكتشاف مواطن العظمة الكامنة فيها . ويجعلها قادرة على فهم الحضارات والثقافات الأخرى والتعامل معها بصورة فاعلة وفعالة .

وربما يكون هذا الوعي بأهمية الحوار والتفاعل بين الحضارات هو وراء دعوة مسرح « سادلرز ويلز » لأهم فرق مسرح الكابوكى اليابانى الى لندن لتقديم عروضها لجمهور ورواد المسرح الانجليزى ، ولتتيح المسرح الانجليزى لكتابه والعاملين فيه فرصة التعرف عن قرب على مفهوم مختلف للمسرح وللتجربة الدرامية وللعالم على السواء . وربما يكون هذا الوعي بأهمية الحوار الحضارى هو الدافع وراء ترحيب الجمهور الانجليزى بنشاطات المركز الثقافى العربى الوحيد فى لندن . وهو المركز الثقافى العراقى . وهو بالتاكيد أيضا أحد أسباب رحلة بيتر بروك وفرقة المسرحية التجريبية الى ست دول افريقية هى الجزائر والنيجر ونيجيريا وداهومى وتوجو ومالى ليعرض على جماهير القرى والصحارى التى لم تشهد من قبل مسرحا تجربته الجديدة فى عالم المسرح . وهى التجربة التى يريد أن يحول فيها لغة المسرح الى لغة عالمية كالموسيقى ، لا تعرف حواجز الألسنة والوطانات ، ولا تتطلب أى فهم أو افتراض مسبق لمجموعة من القواعد أو التقاليد المسرحية ، أو أى اتفاق على قواعد اللعبة أو عناصر الإيهام أو التفريب المسرحى . وسيوف نتناول فى هذه الرسالة أهم هذه الأحداث الثقافية بشئ من التفصيل .

طالما سمعنا عن المسرح اليابانى بصيغه المسرحية الثلاثة ، النو ، والجورورى ، والكابوكى ، وطالما قرأنا عنها ، لكن أن تتاح لى فرصة رؤية هذا المسرح دون أن أبارح لندن ، وأن تكون الفرقة التى تقدمه هى أعرق وأعظم فرق مسرح الكابوكى فى اليابان وهى فرقة إيتشيكاوا فهذا هو الشئ الذى أبهجنى حقا . ليس فقط لأننى تمكنت من مشاهدة عرض مسرحى مغاير ومتميز كلية عن كل ما شاهدته من قبل على خشبة المسرح الذى أتيح لى أن أشاهد العديد من عروضه فى أكثر من عشر دول مختلفة . ولكن أيضا لأن مسرح الكابوكى هو أهم المسارح أو الصياغات الدرامية اليابانية الثلاثة . فمسرح النو هو مسرح الارستقراطية اليابانية ووسيلتها الفنية فى التعبير عن نفسها . ومسرح الجورورى هو المسرح الدينى المثقل بطقوس الشعائر البوذية والتراتيل والدمى والجمحات الاسطورية التى ترمز للاطوار المتعددة لحياة بوذا المعبود وللرؤى الدينية والفلسفية للديانة البوذية . أما مسرح الكابوكى فهو آخر الصياغات المسرحية الثلاث ظهورا ، وهو المسرح الشعبى رؤية واسلوبا بين هذه المسارح الثلاثة . كما أن ظهوره المتأخر نسبيا جعله

قادرا على استيعاب الكثير من رؤى واساليب المسرحين السابقين عليها وتطويعها لعالمه الخاص .

ومع أن الحديث عن المسرح الياباني موضوع واسع يستحق أن تفرد له دراسة مطولة ، فإن مقدمة تاريخية عن نشأة مسرح الكابوكي وخلفيته التاريخية لازمة لأى محاولة لفهم بعض أبعاد العرض الذى سأتناوله هنا وللتعرف على الملامح التى كان لها تأثير واضح على بعض تجارب المسرح الغربى الحديث وخاصة تجربة برتولت بريخت العظيم . ومن أغرب المفارقات أن مسرح الكابوكي ، وهو المسرح الذى يحرم على النساء التمثيل فيه يدين بميلاده الى امرأة تدعى أوكونى . فحتى أواخر القرن السادس عشر كان المسرح الشعبى الذى يشاهده عامة الشعب عبارة عن نوع من الانشاد أو الترتيل المصاحب بعزف على جيتار ذى ثلاثة أوتار وتوقيع من مروحة يابانية مضمومة . فجاءت أوكونى وأضافت الى ذلك الرقص المصاحب بموسيقى الاجراس الصغيرة وغناء بعض الأغنيات الدينية . ثم قدمت أيضا مشاهد من التمثيل مع حبسها الوسيم كيوجين الذى أصبح مخرجاً ومؤلفاً لفرقتها والذى علمها العديد من الأغنيات الشعبية كما طور أسلوب رقصها واستخدم الكثير من الألحان الموسيقية الشعبية . ومن هنا أخذ مصطلح الكابوكي وهو مصطلح مؤلف من ثلاث كلمات (كا) ومعناها الفناء و (بو) ومعناها الرقص و (كى) ومعناها التمثيل يحل محل الاسم القديم للمسرح الشعبى وهو تايهيكى . وقد بدأت عروض أوكونى تعرف باسم أونو كابوكى . . أى كابوكى المرأة حيث كانت المرأة هى عماد هذا المسرح وهى التى تقوم بأدوار الرجال فيه أيضا . . وقد ضمت فرقتها ممثلين من الرجال ولكنهم كانوا يظهرون دائما فى ملابس وأدوار النسوة . وقد بلغت فرقتها أوج شهرتها عامى ١٦٠٣ و ١٦٠٤ وهى الأعوام التى يؤرخ بها ميلاد مسرح الكابوكى . ومنذ ذلك التاريخ وبسبب النجاح الشعبى الساحق لفرقة أوكونى تألفت فى عرض اليابان فرق عديدة للأوناكابوكى كانت تؤلف غالبا من النساء العاهرات اللائى تحولن من الدعارة الى التمثيل . وقد أدى هذا الى نوع من الفضيحة الاجتماعية التى أدت الى قصر عروض الأوناكابوكى على الضواحي وأطراف المدن عام ١٦٠٩ ثم الى تحريمها نهائيا عام ١٩٢٩ .

وفى عام ١٦١٧ ، وبعد الفضيحة الاجتماعية وردود الفعل التى أثارها انتشار كابوكى النساء ، قام دانسوكى - وهو ممثل ظهر فى العديد

من أعمال فرق كابوكى النساء - بتأليف فرقة من الرجال الذين سبق لهم العمل فى كابوكى النساء وسماها واكاشا كابوكى أى كابوكى الرجال ، واستخدم فيها الى جانب الرجال العديد من الاطفال . وحتى يستعاض عن غياب العنصر النسائى اولى عناية للملابس والماكياج ، غير أن لا اخلاقية فرق كابوكى النساء بدأت تزحف على كابوكى الرجال وادى هذا الى أنه فى عام ١٦٤٤ حرم على الاطفال الاشتراك فى هذه الفرق بعد كثرة الشكاوى من ان هذه الفرق تنشر فى الاطفال روح التخث وتدمر روح الفروسية وتقاليدهم الرجولة اليابانية فيهم ، وما ان جاء عام ١٦٥٢ حتى كانت الواكاشا كابوكى قد حرمت هى الأخرى . لكن الكابوكى ما لبث ان ظهر مرة أخرى بعد عدة سنوات بعد أن تخلص من العناصر التى سبق لها أن دمرت شكله السابقين . وسمى هذه المرة يارا كابوكى وكان مكونا من الرجال كية ، كما عهدت فيه ادوار النساء الى ابرز الممثلين الرجال فى الفرقة ، ويعرف الممثل الذى يتقمص ادوار النساء فيه بالأوناجاتا أى متقمص دور المرأة . (أونا) تعنى امرأة و (جاتا) متقمص . وبدأت هذه الفرقة الجديدة تضع تقاليد هامة للكابوكى اذ استبعدت منه كل العناصر اللااخلاقية ، واستقطبت اليه بعض كتاب المسرح الجادين وعددا لا بأس به من الممثلين الموهوبين . وقد أثمر هذا الاتجاه فنا جادا يحتضن روح الرؤية الشعبية دون اسفاف أو تهريج ومن هنا قدر لهذا الشكل الجاد من فن الكابوكى الاستمرار حتى اليوم . خاصة وقد تحول الى فن أسرى يتوارثه الأبناء عن الآباء . وقد أدى تحوله الى فن أسرى الى مضاعفة أهمية التدريب والاتقان الشديدين لكل حركة ولفتة ، بصورة يصبح فيها التمثيل فى هذا المسرح خبرة حياة وتجربة عمر كامل مع منهج تدريب شديد الصرامة . وكان من الأسر العريقة التى أخذت تتوارث هذا الفن أسرة اتشيكوا التى بدأت فرقتهما للكابوكى العمل فى بداية القرن الثامن عشر حيث أسسها اتشيكوا دانجورى عام (١٧٠٤ - ١٧٦٠) واستمر أحفاده يتوارثونها حتى اليوم ، وهذه هى الفرقة التى جاءت الى لندن هذا الشهر وقدمت عروضها على مسرح « سادلرز ويلز » .

ومثل معظم المسارح الشعبية التى تمت جذورها فى ارض التراث السفهى الشعبى نجد أن مسرح الكابوكى مسرح لا يعتمد على الإبهام المسرحى ولا يحاول أن يعطى المشاهد حسا دقيقا بالواقعية وان لم يخل بالطبع من بعض العناصر الواقعية . لذلك نجد أن جزءا من تصميم خشبته المسرحية هو ما يسمى « بالهاناميتشى » أى ممر الازهار وهو

ممر طويل يمتد على طول الناحية اليسرى من الصالة حتى يصل الى الخشبة ويخصص لدخول الممثلين الذين يخترقون بذلك الصالة على مستوى أعلى قليلا من مستوى المشاهدين وفي حركات ايمانية تجهز على أى شكل من أشكال مشابهة الواقع ، وتؤكد للمتفرجين ان ما يشهدونه هو تمثيل وليس واقعا . ومع ان الكابوكى رفض استعمال الألقعة التى تكثر فى مسرح النو فانه استعاض عنها بالتلوين والرسم الدقيق الموشى للوجوه وبالأفراط فى الاهتمام بالملابس الوانا وتطريزا وبالعباية بكل حركات جسم الممثل وتدريب عضلاته تدريجا دقيقا يمكنه من القيام بحركات سريعة متقنة وجميلة ومتناسقة . وبتحويل الخشبة المسرحية الى مبنى ملىء بالامكانيات والمفاجآت فى آن واحد . وكل هذه اشياء ضرورية اذا ما علمنا ان مرض الكابوكى قد يستغرق عشر ساعات ، وان بعض عروضه تبدأ فى الصباح وتستمر طوال النهار وحتى وقت متأخر من الليل . ومعظم عروض الكابوكى - وخاصة فى بداياته الاولى - مستمدة من القصص والاساطير الشعبية . لكن مع بداية القرن الثامن عشر بدأ مسرح الكابوكى يستهوى كاتب مسرحيا كبيرا هو تشيكاماتسو مونزابيمون (١٦٥٣ - ١٧٢٤) المعروف بشكسبير اليابان والذى كتب أكثر من مائة مسرحية أصبحت موردا عظيما لا ينضب لأعمال مسرح الكابوكى . اما الكاتب المسرحى الآخر الذى عرفه مسرح الكابوكى فهل ناكيدا ايزومو (١٦٨٨ - ١٧٥٦) . وهذا الكاتب اليابانى الكبير والذى كتب الكثير من أعمال مسرح الكابوكى وكلاسيكياته التى لا تزال تعرض حتى اليوم هو الذى اختارته فرقة ايتشيكاوا لتقديم أحد أعماله فى لندن .

والواقع ان (قصر كلوازورا هوجين) الذى قدمته الفرقة اليابانية فى لندن ليس الا فصلا واحدا من فصول احدى مسرحيات تاكيدا ايزومو الطويلة والتى يستغرق عرضها حوالى عشرة ساعات . وهذه المسرحية الطويلة فى الواقع ثمرة نوع من التأليف الجماعى الذى يشارك فيه أكثر من كاتب مسرحى فى كتابة عمل درامى طويل والذى بدأه ايزومو مع جماعة من كتاب المسرح فى هذه الفترة انطلاقا من فكرة الحفاظ على جماعية الرؤية والتأليف التى هى احدى دعائم أى فن شعبى . وقد اشترك فى كتابة هذه المسرحية معه اثنان من كتاب المسرح الأقل شهرة من ايزومو وهما ميوشى شيراكو وناميكى سينيرو عام ١٧٤٧ . وتتكون المسرحية الأصلية من خمسة فصول ويستغرق عرضها عشر ساعات . وان كان طول هذه المسرحية وأمثالها من

مسرحيات الكابوكى قد أدى مع تعقد الحياة الحديثة الى لجوء الكثير من فرق الكابوكى المعاصرة الى عرض أكثر مشاهد المسرحية جماهيرية وحدها بدلا من محاولة تقصير المسرحية أو اختصارها . وهو اتجاه ينطوى على احترام للنص وتقدير للتراث فى نفس الوقت .

والمشهد الذى عرضته الفرقة فى لندن والذى يستغرق عرضه حوالى الساعة والربع مأخوذ من النصل الرابع من هذه المسرحية الطويلة أو هو بالأحرى أكثر مشاهد هذه المسرحية شعبية . وبالرغم من أن المشاهد لهذا المشهد أو الفصل الدرامى الطويل يحس إحساسا قويا بأنه يشاهد جزءا من عمل أكبر فإن عناصر الامتاع البصرى وتناسق الحركة وسرعة الايقاع وإيمانية الأداء تتكفل وحدها باضفاء نوع من الوحدة والتماسك . كما توحى للمشاهد بقول بأن ما يجرى أمامه عمل فنى ينطوى على عدة مستويات من المعنى وأهم هذه المستويات هو المستوى الفلسفى والحضارى للرؤية . وأرجو ألا تجلب كلمة الفلسفى لهذا العرض السريع للعمل أى إيحاء بالافتعال أو التعقيد ، فهذه هى إحدى نقاط العظمة فى هذا المسرح لأنه مسرح يعتمد على البساطة التى تبلغ درجة عالية من الشاعرية والتى تنطوى فى نفس الوقت على أكثر المستويات الفلسفية عمقا وثراء . لأن الفلسفة التى توحى بها هى تلك التى أصبحت جزءا من الموروث الحضارى ومن صميم علاقة الإنسان بالعالم وجدلية تفاعله مع الواقع الخارجى ومع الآخرين .

وتدور أحداث هذا الفصل المسرحى فى مناخ من الحيل والألاعيب المألوفة فى عالم الحكايات والأساطير الشعبية . حيث نجد الشعب تادانوبو الذى أخذ صورة المحارب تادانوبو وأحد أعوان القائد المطارد والطريد يوشيتسون وهو يقوم بالأعباء التى تتيح للممثل القيام بالعديد من الحركات الحرفية الماهرة والإيحاء بدور الشعب دون اللجوء الى تقليد حركات الحيوان أو الأسفاف فى محاكاته . ويقوم الشعب بدور هام فى الحكاية الأصلية التى تدور حول هروب يوشيتسون بسبب المؤامرات التى حيكت حوله وحسد أخيه له ، الى قصر كاوازورا هوجين فى الجبل . وبعد قليل يالحق به مساعده الوفى تادانوبو الذى كان مريضا ولم يتمكن من مصاحبته أثناء الهرب . وعندما يسأله عن حبيبته سيزوكا التى أودعها أمانة بين يديه لما هرب يفاجأ يوشيتسون عندما ينكر تادانوبو معرفته لأى شىء عن مصر سيزوكا وحتى إبداعها لديه . . والواقع أن يوشيتسون كان قد ترك حبيبته فى حماية تادانوبو الزائف . .

أى الثعلب المتنكر في ثياب تادانوبو . . ويفاجيء يوشيتسون تادانوبو الحقيقى بأنه لم يترك حبيته في حمايته فحسب وإنما أودع لديه أيضا طاقما حربيا ثميناً كان هو الذى يستعمله وكذلك طلبة قيمة . وبعد قليل تصل شيزوكا في صحبة تادانوبو الثعلب لتفاجأ بتادانوبو الحقيقى في الغرفة وقد تركته في الخارج ويدور مشهد تقليدى من تذكير تادانوبو بأحداث جرت في الرحلة وهو بالطبع لا يعرف عنها شيئا . وخاصة مسألة اختفائه المتكرر وحضوره استجابة لضربها على الطلبة وكأنما الأيـض قد انشقت عنه وظهر ، وتثير هذه الأحداث المتعاقبة وهذا الغموض في موقف تادانوبو حفيظة يوشيتسون الذى يأمر بالقبض عليه . وهنا تأخذ شيزوكا الطلبة وتضرب عليها فيحضر تادانوبو الثعلب مما تجفل له شيزوكا ، ولكن الثعلب يشرح الحكاية موضحا أن هذه الطلبة قد صنعت في الواقع من جلد أبيه الثعلب ولذلك ما أن تضرب حتى يسمع فيها صوت أبيه ويحضر ولا يستطيع من أسر الطلبة فكأكا . . ولما يسمع يوشيتسون قصته يتألم له ويهديه طلبة جديدة يفرح بها الثعلب ويرقص حولها وفجأة تضرب الطلبة وحدها دون أن يوقع عليها أحد ، فينصت الثعلب لصوتها ويفسر توقيعه بأنه اندار من روح أبويه يحذرانه فيه من قدوم جنود وقساوسة أشرار مقبلين عبر الجبل بحثا عن يوشيتسون ويعد بأنه سيستخدم قوته السحرية لتضليل الأعداء ومساعدة يوشيتسون ويقفز في الهواء ويختفى .

هذه هى الحكاية الشعبية البسيطة ، أو بالأحرى الجزء الذى عرضته الفرقة من حكاية شعبية طويلة . . تبدو فيها بساطة الحكايات الشعبية ولكنها قدمت بنوع من الاقتصاد والتركيز الشعريين وباحكام فنى يلعب بمنصرى الايقاع والتوقيت بمهارة بالغة . وينتـهـز فرصة الامكانيات التى تتيحها الحكاية ليستعرض مجموعة من المهارات الحرفية التى يسيطر فيها الممثل على كل عضلة من عضلات جسمه بينما يعمل الفريق كله في تناسق لا يعادله الا تناسق وتحفز لاعبى العقلة في السيرك بصورة تؤكد أن وراء هذه المهارات عمرا كاملا من التدريب والتفانى في العمل . والواقع أن هذه المسرحية مثلها مثل معظم المسرحيات الكلاسيكية في مسرح الكابوكى تقدم عيدا بصريا يتمتع العين بتناسق ألوانه وهارمونية حركاته كما يخلص العقل ببساطة رؤاه التى تنطوى على الكثير من رموز التصور اليابانى الحضارى للعالم بدءا من فكرة التواصل والاستمرار التى تجسدها مسألة حديث الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة خلال روح العالم أى صوته وذلك من خلال رمز

الطيلة . حتى فكرة الأخوين العدوين التى تمتد الى اغوار الفكر الانسانى الى أبعاد سحيقة - الى العداء بين قابيل وهابيل فى الاسطورة الدينية المعروفة - والتى تمثل المحور الأساسى للصراع بين فكرتى الخير والشر كفكرتين نقيضتين ولصيقتين ببعضهما البعض . . وهى هنا الفكرة التى ينسج حولها العمل المسرحى الكلى رؤاه وحكاياته .

أما المسرحية الثانية التى قدمتها الفرقة فهى مسرحية من فصل واحد اسمها (كوروزوكا) . وإذا كان اختيار الفرقة للمسرحية الأولى استهدف تأكيد العلاقة بين مسرح الكابوكى والرؤى والحكايات الشعبية، فإن اختيارها للمسرحية الثانية يهدف الى تأكيد فكرة التفاعل بين مسرحى النو والكابوكى . لأن (كوروزوكا) هى فى الأساس احدى النو الشعرية التى ظهرت عام ١٩١٦ والتى أعاد كتابتها لمسرح الكابوكى عام ١٩٣٩ توميكو كيورا مضمنا اياها الكثير من ملامح مسرح الكابوكى وخصائصه . وإذا كانت المسرحية الأولى تجسد رحلة الهرب والخللاص فإن هذه المسرحية تحاول أن تجسد رحلة البحث عن الحقيقة والاقتراب من سر الوجود أو روح العالم بوذا . وتدور المسرحية حول الكاهن يوكيو ورفاقه فى بحثه هذا وهو يرتحل بين المروج ويدركه الليل فىرى كوخا صغيرا مأهولا فيسعى اليه عسى أن يقضى به ليلته . ويجد بالكوخ عجوزا تغزل على مغزل يدوى وتغنى فيسألها عن مأوى ليلته فتستضيفه هو وتابعيه . واثناء الليل يحدث يوكيو المرأة عن بوذا محاولا اضاءة روحها بنور الحقيقة وهى تنصت اليه بشغف واهتمام ولما يتقدم الليل ببرودته تقترح العجوز الذهاب للبحث عن بعض الحطب للتدفئة . وقبل أن تذهب تحذر ضيوفها من أن ينظروا فى الحجرة الداخلية المغلقة مهما كانت الظروف . ويعدها الضيوف بذلك ، لكن بينما يفغى يوكيو يؤرق الفضول تابعه تاروجو الذى يتسحب على أطراف أصابعه حتى يدخل الغرفة المحظورة التى ما يلبث أن يخرج منها فزعا مرتاعا ليخبر يوكيو بأن الغرفة مليئة بالعظام البشرية والأشلاء . هنا يدرك يوكيو أن العجوز ليست الا الوحش الشيطانى آكل لحوم البشر والمعروف بأدائشيجاهارا . . وفى نفس الوقت تكون العجوز فى الغابة تجمع الحطب وتشعر فى ضوء القمر وهى واقفة تحت تأثير موعظة يوكيو وأفكاره البوذية بشيء من السلام والاتساق مع العالم فترقص نشوانة الروح وقد ارتفعت درجة من مرتبة الوحش واقتربت درجة من روح العالم بوذا . فى هذه اللحظة يكون تاروجو قد انتهك حرمة الغرفة المنوعة وخان الأمانة التى أئتمنت ضيوفها عليها فيردها الغضب من جديد الى

حالتها الأولى الشيطانية وتمتلىء بالغضب والحقد على الانسان وتسرع عائدة وقد نفضت عن نفسها قناع العجوز الهادئة وارتدت شيطانا هائجا لتجد يوكيو فى انتظارها وقد تحصن بصلواته الروحية ، وتحاول مهاجمته ولكنها تفشل فى اختراق دفاعاته الروحية وينتهى بها الأمر الى أن تهرب خائبة مهزومة .

وقد اتاحت هذه المسرحية أيضا بايقاع الحركة فيها ومستويات المعنى المتعددة والمحتوى الدينى المزوج بالأسطورة الشعبية ، أسطورة الفرفة المحظورة والشيطان الذى أوشك أن ينهزم أمام قوة الخير حتى رده الانسان مرة أخرى الى جوهره الشيطانى .. اتاحت كل هذه الأشياء فرصة تقديم نوع مغاير من مسرح الكابوكى .. لا يعتمد فيه المسرح على أشعار النوا الجميلة وحدها وإنما على رؤى وأسس الديانة البوذية وتصورها للعالم وفهمها لدرجات الاقتراب من الجوهر والخير والحقيقة . ويحاول فيه المسرح المغامرة فى ميدان تجسيد الرؤى الفلسفية والقيم الانسانية والدينية برغم تجريديتها وطبيعتها المناهضة للتجسيد . والواقع أن المسرحية كانت فى نفس الوقت نوعا من المبالاة التمثيلية بين الشخصيتين الرئيسيتين اللتين قدمتا عرضا متقنا محسوب الحركات والانفعالات مليئا بالشاعرية والتناسق .

ولا يستطيع المتابع للمسرح أن يدرك فداحة دين المسرح الأوروبى الحديث للمسرح اليابانى حتى يشاهد عروض مسرح الكابوكى هذا . ليس فقط لأن هذه العروض تقدم له المصدر الفنى الذى نهلت منه الكثير من التجارب الحديثة فى المسرح الأوروبى فحسب . ولكن أيضا لأنها تقدم مسرحا مغايرا كلية ومن الناحية الكيفية خاصة للمسرح الأوروبى التقليدى بحائطه الرابع وأحداثه المحبوكة . ولأن أساليب هذا المسرح الفنية والتى استعار المسرح الأوروبى بعضها واجتزا منها ليطعم بهذه المجتزئات مسرحه تبدو فى مسرح الكابوكى متناسقة مع بعضها وكأنها جزء من كل يتفاعل مع بقية الأجزاء . بدءا من ممر أو طريق الازهار الذى يتيح للممثلين المرور فى الصالة قبل الوصول الى خشبة المسرح بصورة تكسر حاجز الوهم من البداية وتبرز عناصر الامتاع البصرية بصورة فيها نوع من المبالغة المقصودة والرامية الى تذكير المتفرج بأن ما يراه ليس الا تمثيلا أو فرجة تستهدف تسليته واثارة تفكيره ، حتى مختلف عناصر التغريب المسرحى التى استفاد منها مسرح برتولت بريخت استفادة عظيمة والتى هى فى هذا المسرح امتداد طبيعى

للمعمار المسرحى وللمفهوم الفلسفى للتجربة المسرحية ككل ، مرورا
 بالاستخدام المتميز للموسيقى الحية وللغناء كتعليق على الحدث وتغريب
 له وللإستفادة القصوى من امكانيات الخشبة المسرحية ومهارات
 الممثل الحرفية بصورة غير واقعية تساهم فى تدمير أى محاولة لتخليق
 أى نوع من مشابهة لواقع كما تعمل على الحيلولة دون المتفرج والاندماج
 كلية فيما يشاهده أمامه وذلك حتى لا يتحول المتفرج الى أداة تلقى
 سلبية ولا يطرح جانبا انشاء العرض قدرته على التفكير والمشاهدة
 الإيجابية الفعالة التى تتطلب منه التفكير المستمر فيما يدور أمامه
 الموازنة الدائمة لمختلف العناصر الصانعة للموقف . بل اننى لا أبالغ
 هنا أن قلت ان أى محاولة لفهم منهج بريخت وأسلوبه فى التغريب
 المسرحى تظل ناقصة أو قاصرة وغامضة أو مشوشة دون مشاهدة
 واعية لمسرح الكابوكى ، أو المصدر الذى استمد منه بريخت معظم ملامح
 منهجه وأسلوبه المسرحى على السواء .

لندن

أكتوبر ١٩٧٧

اكتشاف أقدم مسرحية في العالم

أن المشهد الثقافي هنا ملئ بالأحداث والقضايا .. لأن نهاية الشتاء هي ذروة الموسم الأدبي هنا والذي يمتد بطول العام . فالكاتب الجديدة تملأ الأسواق ، و « ريبورتوار » المسارح الجادة حافل بالعروض حتى أن برنامج المسرح القومي وحده لشهرى يناير وفبراير يحتوى على عشر مسرحيات طويلة وثلاث مسرحيات قصار . ومعظم الأفلام الجديدة الجيدة التى ترفعت عن خوض معركة سباق شباك التذاكر فى موسم اعياد الميلاد تعرض الآن وقد انفض سوق مشاهدى المناسبات . ناهيك عن بقية النشاطات الفنية الأخرى من معارض وحفلات موسيقية وغيرها . لكن أهم وقائع المشهد الثقافي كان ظهور النص المطبوع لأقدم مسرحية فى العالم .. وهى « انتصار حورس » التى اكتشف نصها الهيروغليفي وترجمها الى الانجليزية البروفيسور هـ.و. فيرمان استاذ الحضارة المصرية القديمة فى جامعة ليفربول . ونشرها مؤخرا مع دراسة ضافية لخلفية المسرحية ولتاريخ المسرح فى مصر القديمة .

وقد احدث ظهور هذه المسرحية القديمة ألرا كبيرا فى مجال المهتمين بالدراسات الدرامية . حيث قال الارديس نيكول مؤرخ المسرح العالمى المعروف « انه اذا كان ظهور مسرحية جو أوزبورن (انظر وراءك فى غضب) يمكن أن يعتبر جدنا هاما فى تاريخ المسرح الانجليزى المعاصر، فان ظهور مسرحية (انتصار حورس) حدث أكثر أهمية فى فهمنا لتطور

هرم الملك أوناس في سقارة (وهو آخر ملوك الأسرة الخامسة) تثبت أنه نص طقسي ينطوى على جزء مكتوب أى منطوق وآخر يمثل بالدركات الصامتة ، يؤديه ستة كهنة بصورة درامية واضحة .

وبعد استعراض هذه النصوص الخمسة القديمة ، والتي لا يشكل أى منها عملاً درامياً متكاملًا ، وإنما مجرد جزء من طقوس احتفال ما له طبيعة درامية واضحة . يتناول فيرمان عمل الباحث الفرنسى ايتين درايتون فى هذا المجال . والذي أثبت عبّره أن العديد من النصوص المصرية القديمة ليست فى الواقع إلا أجزاء من مسرحيات كاملة أخذت من سياقها الأصلي لاستخدامها لأغراض أخرى . . غير أن هذه المقتطفات الدرامية التى اكتشفها درايتون ضمن نصوص عديدة كانت كالنصوص السابقة قصيرة ولا يشكل أى منها عملاً درامياً متكاملًا وإن صاغ أبعاد مشهد درامى قصير . كما أن المعايير الثلاثة التى اعتمدها درايتون لإثبات درامية أى مشهد وهى إثبات أسم المتحدث فى بداية حديثه ، ووجود إرشادات مسرحية خاصة بالحركة فى منتصف الحوار ، وأن الطبيعة العامة للنص نحوا وتركيبا وحوارا هى طبيعة غير سردية ، هذه المعايير الثلاثة قد تكون معايير صالحة للحكم على درامية النص ، ولكن الاكتفاء بها وحدها - كما يقول فيرمان - مسألة غير كافية وربما تكون مضللة . . لأننا نتوقع أن نجد فى النص الدرامى إلى جانب ذلك حبكة قصصية ، وتطورا فى الفكرة أو الموقف ، ودرجة من درجات الصراع ، رسما للشخصيات وأن كان من الممكن التجاوز عن العصر الأخير فى المسرحيات البائرة إلا أن بقية العناصر لازمة لزوم المعايير الثلاثة الأولى التى اعتمد عليها الألب درايتون فى إثبات درامية نصوصه . والتى اكتشف بمقتضاها وحدها تسعة نصوص درامية هى : (١) ميلاد وتأليه حورس ، (٢) النحس يطارد رسول حورس ، (٣) هزيمة أبوبيس ، (٤) إيزيس والعقارب السبعة ، (٥) حورس وقد عضه العقرب ، (٦) العقرب يعض حورس ، (٧) عودة ست ، (٨) الصراع بين ثوس وأبوبيس ، (٩) نصان تصور درايتون أنهما الصورة الأولى لمسرحية انتصار حوريس . وقد أضافت مدام ك . ديستروتش - نوبليكو نصين آخرين إلى هذه النصوص التسعة بعد وفاة درايتون هما (١) احتراق حورس فى الصحراء ، (٢) كابوس حورس . . .

غير أن كل هذه النصوص ، وبصرف النظر عن عدم كفاية المعايير التى تستند عليها دعاواها الدرامية ، قصيرة إلى حد اعتبارها مجرد

شذرات درامية غير قادرة على صياغة نص درامى متكامل . كما ان احتمال اعتبار نصوص درايتون أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ احتمال بعيد للغاية، أما النص رقم (٧) فانه حتى بمعايير درايتون غير الكافية ليس نصا دراميا برغم ان درايتون قد حشره ضمن مجموعة النصوص المسرحية . كما ان هناك حقيقة أخرى تريق بعض الشك حول درامية النصوص التى استخلصها درايتون . . وهى انه يفترض ان هذه النصوص وقد استخرجها من سياقات مختلفة كانت فى الأصل جزءا من عمل درامى استخدمت فى هذا النص أو تلك - أى النص الذى استخلصها درايتون منه - لفرض سحرى أو دينى . . صحيح ان افتراض درايتون افتراض وجيد ولكنه لايزال حتى الآن يفتر الى الدليل العلمى الذى يؤيده من داخل النصوص المصرية القديمة . كما ان كل النصوص التى اكتشفها درايتون هى فى الواقع نصوص طقوسية دينية وليست مجرد دراما عامة . . وبالطبع فان البدايات الجنينية للمسرح كانت فى المعابد وبين الطقوس الدينية واحتفالات الموت والميلاد ، لكنها تظل مجرد بدايات جنينية لم يقبض لها الاكتمال حتى تم اكتشاف نص (انتصار حورس) .

وقد زعم درايتون - كما يقول فيرمان - بوجود دراما مدنية - غير دينية - فى مصر القديمة تمثلها فرق جواله بعيدا عن نطاق دراما المعابد والكهنة . وكان دليله على ذلك العثور على بعض الألواح المنقوشة لشخص يسمى امحاب من عصر الاسرات الوسطى قيل انه كان خادما لأحد الممثلين وتبعه أينما ذهب ولم يكن دوره سوى خادم أو هزاة فى بعض الأحيان . ولكن أبحاث فيكنيف وكرنى من بعده أثبتت ان امحاب لم يكن ممثلا جوالا ولا حتى هزاة ، وانما كان يحتل مكانة أكثر سموا من ذلك ، وان سيرته لا تشير من قريب أو بعيد الى المسرح .

لكل ذلك تكتسب (انتصار حورس) وهى مسرحية كانت تمثل أمام جماهير النظارة أهمية مضاعفة فى تاريخ دراسات المسرحيات المتعلقة بالدراما من ناحية ، وفى تاريخ المسرح العالمى من ناحية أخرى . . فمن الناحية الأولى فان هذه مسرحية كاملة بكل المقاييس الدرامية المعروفة، تنهض على أساس دينى وتستفيد من عناصر الأسطورة المصرية القديمة ولكنها تعالج موضوعا له طبيعة اجتماعية ودينية معا . ومن الناحية الثانية فان تمثيل هذه المسرحية أمام النظارة يكسبها أهمية قصوى فى تاريخ المسرح العالمى ويطرح على مؤرخى المسرح العالمى مسألة إعادة النظر فى مسألة التاريخ لنشأة المسرح فى العالم .

ويعد ذلك يتناول فيرمان خلفية المسرحية ويدخل في دراسية ضافية، حول قراءة النص من المهر والغنية القديمة وعن الأسلوب المبدئي اتبعه في قراءة نص معين أدق لهذه المسرحية وعن العناصر الدرامية التي تتوفر في هذا العمل وهي: التطور المستمر، الفكرة الرئيسية أو ما يسمى بالمصطلح النقدي التكتيف، التدريجي بالحديث، الإشارة الواضحة إلى الأدوار الفردية للمتحدثين،^٤ الإشارات المسرحية، الرسم المبدئي، الشخصيات،^٥ وجود درجة ما من درجات الصراع والاثباتية الدرامية، وأخيرا الدور الهام للكورس والبناء المصمم لتحقيق مشاركة النظرة الفعالة في العمل الدرامي. بهذه العناصر الدرامية يبدأ هذا النص في، مباحرة الدائرة الضيقة لحفريات علماء المصريات القديمة ويدخل نطاق اهتمام المسرحيين الواسع. وقد كان هذا ما فعله البروفيسور فيرمان عندما استكمل ترجمته النص المكتشف والذي يقع في ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة. «أذا قدم هذا العمل قبل أن يقدم على نشره لعالم المسرح في مصالحة لاختيار النص مسرحيا» حيث عن ضمة فرقة تجريبية هي فرقة كلية باذجييت للدراسية،^٦ قسم المسرح وقد سجل كل من ديويك نيوتن وديريك بون اللذين أشرفا على الخراج هذا العمل في فصلين، ضاف ملحق بالنص كيف تطورت تجزئة الخراج هذا النص وكل مراحل المختلفة بصورة تذكروا بسوء الفهم، اللأى رافق مسرحيات تشييكوف في بدايات عرضها حتى تمكن المخرج ستانيسلافسكي من اكتشاف جوهر العمل. فقد حاولا الخراجها أولا كسرحية إذاعية داخل ستوديو العهد، ثم صورا مشاهد منها على الدائرة المغلقة بقسم الدراما،^٧ وأخيرا راويا. ثم أخيرا اكتشاف جوهر وبساطة المسرحية بعد دراسة لخلفيتها وتعرف على بعض ملامح وتقاليد الحياة في مصر القديمة فأغناها هذا الاكتشاف عن كل محاولات الإضافة والتحويل وقدمت المسرحية كما هي أكثر من مرة على المسرح وحظيت باهتمام وتقدير كبيرين. وها هي تنشر أخيرا في كتاب.

والموضوع الأساسي للمسرحية هو الملكية أو شرعية الحكم وأهلية الملك المصري في حكم مصر. وهو موضوع يستخدم الأسطورة الدينية وإن كان في جوهره موضوعا سياسيا. وسياسية الموضوع بالإضافة إلى محاولة إشراك الجمهور المشاهد في العمل تكسب هذه المسرحية القديمة أهمية كبيرة. وترجع المسرحية إلى ١٢٠٠ ق.م. حسب ما أثبتته دراسة فيرمان. بل ربما إلى ١٣٠٠ ق.م. وهذا ما يجعلها أقدم مسرحية كاملة في العالم. وقبل أن نستعرض موضوع المسرحية

تليقنا كلمة عاجلة من الأسطورة الدينية التي تقوم عليها أحداث هذا العمل . أو بالأحرى على الأبعاد التي أبرزها هذا العمل واستفاد منها . والأسطورة هي أسطورة ايزيس وأوزوريس المعروفة حيث قتل ست أوزوريس وقطع جسده ونثره على الوادي فجمعته ايزيس ، وبعد أن وضعت ابنها حورس طالبت بالانتقام لأبيه من ست حتى يصبح ملكاً من بعده . وقد كان ست اله الشر في الأسطورة القديمة ، اله الصحاري والأراضي الأجنبية ولذلك اقترن هو وجواريوه بأعداء مصر وخاصة أعداء مصر الشماليين .

والحرب بين ست وحورس - وهي على مستوى آخر حرب بين أعداء مصر ووريث ملك مصر - هي كما يقول فيرمان « الإطار العام للمسرحية لكن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو سلطة الملك ، وخاصة انتصار الملك . فليست المسرحية مجرد إعادة عرض أسطورة قديمة يهزم فيها حورس عدوه ويتوج بعد ذلك ملكاً ، بل كانت الوسيلة التي يتأكد بها في الضمير الشعبي انتصار وتوفيق حورس الملك المتوج على البلاد ، والتي يكرس بها عبر هذا النصر رخاء ونصر مصر وشعبها .. وهذا هو السبب الذي من أجله تبدأ المسرحية وتنتهي بإعلان انتصار الملك والندحار أعدائه » ، ص ٣٢ من المقدمة . وحتى تتضح طريقة تناول المسرحية لهذا الموضوع الهام علينا أن نستعرض فصول المسرحية ومشاهدها .

تبدأ المسرحية بمدخل يغني فيه الكورس لحورس الذي حارب الأعداء كأول صفة ذات قيمة .. فحرب أعداء البلاد لا مماثلتهم هي التي تكسبه أولى وأهم صفات الشرعية .. ويؤكد حورس نفسه ذلك المعنى بعد أغنية الكورس عندما يقول « أنا الذي صنت مصر من الشماليين ، وضربت حول الصعيد سوراً من نحاس وسهرت على مصر السفلى ووضعت على حدودها الحراس شاكي السلاح » .. ويؤكد المدخل الذي تقوم فيه شخصيات المسرحية الرئيسية من كورس ورئيس الكورس والملك والكاهن وايزيس بدور تنويعات متعددة ترمز إلى قطاعات الشعب وهيئات النظام القديم أن يوم السعادة الكبير والذي يتم توطيده بشكل رمزي وشعائري معاً من خلال طقوس قتل عجل البحر وشعائر غرس الحراب في جدته المنفوخ هو يوم الانتصار على الأعداء . فمن هذا الانتصار يستمد حورس شرعية لم يستمد منها أصله الآلهة أو من مكانة أمه ايزيس أو أبيه أوزوريس .. فبدون هذه الشرعية

الوطنية - لو استخدمنا المصطلح الحديث - تنتفى قيمة أى شرعية
أخرى وراثية كانت أو دينية .

وبعد هذا المدخل تدور أحداث الفصل الأول ، وهو مكون من
خمس مشاهد تتناول طقوس اعداد حراب الصيد وشعائر استرضاء
الآلهة ومراسيم مباركة أسلحة القتال وتفاصيل الاجهاز على عجل
البحر . وتدور أحداث هذا الفصل فى قاربين يسبحان فى البحيرة
المقدسة التى سيتم فيها إعادة تمثيل فصول المعركة التى اكسبت حورس
شرعية الملك ولكن بصورة رمزية ومن خلال رشق الحراب فى جسد
عجل البحر الرامز لست من ناحية ولأعداء مصر من ناحية أخرى . .
ومشاهد الفصل الأول الخمسة هى مشاهد طقوسية لرشق الحراب
فى جسد العجل . . والكورس وايزيس والملاك الحارس ورئيس الجوقة
يحثون حورس على الاجهاز على العجل ويناشدونه ان يقبض بقوة على
حرايه وان يسرد بصورة تجعل فعل حورس تعبيرا عن الإرادة الجمعية
وعن تشوفات الكورس ونكسبه معنى يخرج به من دائرة الشجاعة
الفردية ومن نطاق الدلالة الدينية المحدودة للنزال بين الخير والشر .
وفى نهاية هذا الفصل الأول ، وبعد الانتصار على عجل البحر الذى
ينطوى على المستويين الرمزي والطقوسي على معان عديدة يفنى الكورس
أنشودة لحورس يفوضه فيها بان يحكم البلاد فقد أصبح سيدا للأرض
بعد ان عمد نفسه بدماء أعداء مصر ولم يأكل على موائدهم ، بل توحد
جسده بجسد الأرض الطهور وبكل ما عليها من بشر وحيوان .

أما الفصل الثانى فانه فصل طقوس الابتهاج بانتصار حورس
على أعداء البلاد ، يبدأ بحورس فى سفينته الملكية ممسكا بحبل ينتهى
بحربتين مفروستين فى جسد عجل البحر . صورة تجسد حقيقة
الانتصار ، فيا لبعد الشقة بين هذا الانتصار الملموس المجسد والانتصار
فى الأغاني ومحطات الاتفاقيات مع الأعداء . ويبدأ الكورس فى التأكيد
على حقيقة هذا الانتصار الملموس ، فبدون تقديم حورس للبراهين
القاطعة بهذا الانتصار أمام أعين الكورس والنظارة لا يمكن ان تبدأ فصول
الاحتفال بالنصر . وبعد الكورس تكرر ايزيس بصورة أخرى نفس
المعنى وان مزجته بشيء من تأكيد روح النضال وتقديم مبررات التفانى
فى القتال . ثم تبدأ مراسيم الاحتفال بعد أن يقدم حورس جسد عجل
البحر المرسوق بالحرايب كرمز وتجسيد للانتصار ، فتجىء الوفود تعلن
مبايعتها لحورس ، وتشارك فى طقوس تنصيبه ، وهو تنصيب شعبى

أكثر منه ديني ، ملكا على البلاد ، فيفقد أمراء الصعيد وأمراء الوجهه البحرى يعلنون الولاء ، وهو ولاء مرتبط ومندغم فى طقوس التعميت بدم الأعداء .

وبلد أن تتم مراسيم التنصيب يبدأ الاختفال الشعبى بالنصر وقد تم تكرس النصر بصورة شعبية وملكية فى الفصل الثانى ، وجاء دور الفصل الثالث لي طرح بهذا النصر على القاعدة الشعبية الواسعة . ويتناول المشهد الأول من الفصل الثالث عملية تقطيع أوصال سنك أو عجل البحر الرامز لست بينما تتناول بقية مشاهد هذا الفصل عملية توزيع أوصال العدو وقد فتت جسده وقسم على ممثلى شتى أجزاء الوجهين البحرى والقبلى . وهى عملية يتم خلالها تحويل انتصار حورس الى واقع يمد جلوره فى شتى مناحى الأرض المصرية وليس الى مجرد فعل رمزى معزول عن القاعدة الواسعة للجماهير ، أو فعل زائف يستخدم فى تضليلهم وترويضهم معا . وبعد توزيع أوصال الشر أو العدو أو عجل البحر بكل دلالاته التى يكتسبها طوال فصول المسرحية تنتهى المسرحية بخاتمة تعلن اندحار أعداء البلاد وتذكر فيها أسماء مختلف بلدان مصر الهامة ومعايدها التى تسلمت أجزاء من أوصال العدو وأحست بلمس وحقيقية انتصار حورس واندحار عدوها . لأن العدو هنا عدو مصر كلها بكل مدنها وقراها ومؤسساتها ومعايدها المختلفة عدو عبدة رع وعدو عبدة آمون ، عدو ساكنى دندرة وعدو قاطنى أبيدوس وأبو صيرص وغيرهما . وبهذا الاندحار النهائى وإعلان الاندحار فى شتى أنحاء البلاد تنتهى المسرحية .

والواقع أن بناء هذه المسرحية ومضمونها يجعلان اكتشافها ونشرها مناسبة هامة تستحق منا الاهتمام والاحتفاء ، ليس فقط لأن المسرحية لا تزال برغم الثلاثة آلاف عام التى تفصل بيننا وبين زمن كتابتها ، قادرة على طرح بعض القضايا والرؤى المصرية حول قضية شرعية السلطة ، وعلى تزويدنا ببعض الأبعاد الحضارية والتاريخية التى تؤكد أن رفض أبناء هذه المنطقة للمساومة مع الأعداء أو الاستسلام لهم يعود الى آلاف السنين ويضرب جلوره فى وجدان هذه الأمة وفى وثائق وعيها التاريخى والأدبى ، ولكن أيضا لأنها نص مسرحى جميل يرد إلينا حقنا فى مجال الريادة فى ذلك الفن الذى ظل العالم يظن لسنوات طويلة أننا لم نعرف عنه شيئا فى تاريخنا القديم ، خاصة وأن التركيب البنائى للمسرحية يشير الى درجة عالية من النضج والتمكن الفنى فى هذا

المضمار . فالرمزية في المسرحية من نوع رمزية التصوير المصرى القديم ، آسرة في بساطتها وبليغة في قدرتها الفائقة على الإيحاء والتعبير . ومن هنا كانت قدرتها على أن تزودنا لو قيض لها أن تمثل في عالمنا العربى بأبعاد ودلالات معاصرة . . ليس لأن التاريخ فيها يعيد نفسه في الحاضر . . فهيئات . . ولكن لأنه يزودنا بالحكمة والبصيرة عندما يصبح مرآيا ينعكس عليها الوجود في الحاضر . . فيبدو لنا بعد الشقة بين ماضينا وحاضرنا . . فهل يقيض لهذه المسرحية التى عرضت ونشرت في بلاد الانجليز ان تلقى منا نفس العناية والاهتمام ؟ . . تسأؤل مفتوح للأيام عليها تزودنا في المستقبل بجواب عنه .

أكتوبر ١٩٧٦

لندن

الفهرست

- ٧ (١) تمهيد : التجريب والمسرح
- ٩ (ب) القسم الأول : كتاب ونقاد
- ١١ ١ - بيتر بروك ورحلة البحث عن جوهر المسرح
- ٢٩ ٢ - بيتر شيفر : كاتب مسرحى من الجيل الغاضب
- ٤٠ ٣ - كينيث تينان : والحساسية المسرحية الجديدة
- ٤٥ ٤ - هاورد باركى : التجريب والثورة فى المسرح الانجليزى
- ٥٦ ٥ - جون بريستلى وفداحة المسؤولية الانسانية
- ٦١ ٦ - توم ستوبارد وأطرف نقد لأنجح مسرحية
- ٦٩ (ج) القسم الثانى : مسرحيات وعروض
- ٧١ ١ - لندن عاصمة الفن المسرحى
- ٧٨ ٢ - تنويعات على لحن الثورة والتمرد فى ثلاث مسرحيات جديدة
- ٩٦ ٣ - أطول مسرحية معاصرة ورواقد أخرى لاثراء الحركة المسرحية
- ١٠٣ ٤ - ازدهار الفارس والأشباح وتحضير الأرواح
- ١١٦ ٥ - تغير الحساسية الفنية وأزمة المؤسسة المسرحية
- ١٢١ ٦ - طقوس للحب والحياة على المسرح الانجليزى
- ١٣١ (د) القسم الثالث : رواقد أجنبية لاثراء المشهد المسرحى
- ١٣٣ ١ - مسرحية المنولوجات المتقاطعة
- ١٤٢ ٢ - المسرح العربى فى لندن
- ١٥٠ ٣ - المصطافون أوجوركى على الطريقة التشيخوفية
- ١٦٨ ٤ - موسم المسرح العالمى : مسرح الطقوس ومسرح الثورة
- ١٩١ ٥ - زيادة فرقة نوريا اسبرت المسرحية
- ١٩٥ ٦ - سهرة فى مسرح الكابوكى اليابانى
- ٢٠٥ ٧ - اكتشاف أقدم مسرحية فى العالم

رقم الايداع ٨٤/٣٨٦٦

الترقيم الدولي ٩ - ٠٣٩٦ - ٠١ - ٩٧٧ ISBN

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يحاول هذا الكتاب أن يفتح للقارئ العربي نافذة يطل منها على بعض ما يدور في
المشهد المسرحي الإنجليزي المعاصر ليتأمل عبر اكتشافه لآليات الظاهرة المسرحية
ما يدور في الواقع المسرحي العربي .
ويطمح هذا الكتاب إلى إثارة قضية التجريب في المسرح وإلى إبراز أهمية المغامرة
المستمرة مع الجديد في الحفاظ على جذوة المسرح متقدة ، وفي إرهاف قدرته على
سبر أغوار التجربة الإنسانية .